


NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

LES IMPRESSIONS SENSORIELLES
CHEZ LA FONTAINE

Cote de l'Institut International de Bibliographie
92 (L. F.) : 612. 821. 8.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Le Patois de la commune de la Grand'Combe, Champion, Paris, 1910.

(Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.)

La Dame lisant un livre, de PIETER DE HOOGH, Société anonyme des éditions Sonor, Genève, 1921.

***Quelques heures de français dans une université anglaise**, Les Presses Universitaires, Paris, 1923.

***The Methodical Study of Literature**, Les Presses Universitaires, Paris, 1924.

En préparation :

Le Rôle psychologique de la construction dans la phrase française.

***Ces ouvrages sont en vente à Londres, chez Williams and Norgate, 14 Henrietta Street, W. C. 2.**

R. LANSON et J. DESSEIGNET, **La France et sa civilisation, de la Révolution à nos jours**, G. Harrap and Co, London, 1922.

Jean PLATTARD, **La Renaissance des lettres en France**, Armand Colin, Paris.

G. RUDLER, **L'Explication française**, principes et applications, 5^e édition, Paris, A. Colin, in-12.

G. RUDLER, **Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne**, Oxford University Press (Presses Universitaires de France), in-12.

G. RUDLER, **Michelet historien de Jeanne d'Arc**, tome I : *La Méthode*; tome II (à paraître prochainement) : *La Pensée et l'Art*, in-8°.

G. RUDLER, **Michelet, Jeanne d'Arc**, édition critique (2 vol.), Hachette, Société des textes français modernes, in-12.

FÉLIX BOILLOT

Professeur à l'Université de Bristol

LES

IMPRESSIONS SENSORIELLES

CHEZ LA FONTAINE

« Vous ne connaissez pas Zenon,
mademoiselle ? Ne le connaissez
jamais. Il niait la sensation. Et tout
n'est que sensation. »

Anatole FRANCE.

Jocaste et le Chat maigre, p. 4.

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

HUMPHREY MILFORD, OXFORD UNIVERSITY PRESS

LONDRES, EDIMBOURG, GLASGOW, TORONTO

MELBOURNE, LE CAP, NEW-YORK, BOMBAY, MADRAS, SHANGHAI

1926

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

*20 exemplaires sur papier pur fil des Papeteries Lafuma,
numérotés de 1 à 20.*

*Et 2 exemplaires sur papier de Hollande,
numérotés A et B.*

*L'auteur se fait un agréable devoir de remercier
M^{lle} E. MORIN et M. de V. PAYEN-PAYNE
qui ont bien voulu l'aider à corriger les épreuves
du présent ouvrage.*

INTRODUCTION

« Toutes les méthodes exactes, érudites et patientes dont médisent volontiers les gens qui ne les comprennent point ou ne sont point capables de les manier, ne vont pas à supprimer le sentiment littéraire, mais à lui donner une nouvelle activité, un jeu plus sûr et plus large et des possibilités inépuisables de jouissance ».

G. LANSON,
L'Art de la prose, 1918.

But de l'ouvrage. — Rôle des impressions sensorielles. — Leur nature. — La cénesthésie. — Les impressions sensorielles dans la littérature. — Les impressions sensorielles chez La Fontaine. — Leur subordination à l'action.

En présentant au public cette nouvelle étude sur La Fontaine, nous ne sommes pas très certain d'avoir fait mieux ni même autre chose qu'un catalogue analytique et sans doute, si tel est le cas, on saura bien nous le dire. Peut-être aussi verra-t-on là le moindre défaut de cet ouvrage. Certains trouveront qu'à l'instar de ces conteurs :

Qui n'ont jamais rien vu qu'avec un microscope (1)

nous avons passé beaucoup de temps, dépensé beaucoup d'efforts à de minutieuses bagatelles qui ne sont point dignes qu'on s'y amuse. D'autres nous reprocheront d'avoir écartelé le pauvre bonhomme tout pantelant sur la table d'opération.

Nous reconnaissons avoir cédé à cette curiosité aiguïlée qu'a

(1) *Le Dépositaire infidèle*, F. IX, 1.

développée de nos jours l'habitude particulière de la critique historique et de la littérature analytique, mais nous serions fort sensible au reproche d'avoir voulu faire étalage d'une fausse précision scientifique.

Par une investigation approfondie, par la multiplicité d'observations précises et définies, nous avons, certes, tenté de serrer de plus près la vérité, cette « chose insaisissable » dont parle H. Spencer, mais il serait puéril en pareille matière de demander à ces constatations plus qu'elles ne peuvent fournir et nous espérons ne l'avoir pas fait. Notre dessein a été simplement d'offrir aux étudiants un instrument de travail qui n'existait pas encore. A notre connaissance l'étude générale et méthodique des impressions sensorielles et de leur transformation formelle chez un écrivain n'a pas été entreprise jusqu'à ce jour bien qu'elle ait déjà été recommandée par Renard (1) et Rudler (2).

Déterminées par l'hérédité, le milieu, l'éducation, mystérieusement élaborées dans le laboratoire secret de la conscience suivant le tempérament de l'auteur, les impressions sensorielles sont ensuite plus ou moins consciemment objectivées en une forme unique, compréhensive et synthétique qui affecte à son tour la sensibilité du lecteur. La connaissance de leur fonctionnement est donc capitale pour l'intelligence intime d'une œuvre et de son créateur. Elle permet à certains égards de juger de sa technique sur des éléments plus complets que ceux dont la critique dispose d'ordinaire. Ces éléments sont innombrables et la documentation qu'ils fournissent ne peut être accessible et utilisable qu'à condition d'être logiquement ordonnée. Aussi, pour que l'abondance des matières de ce « magasin de documents » ne nuise pas à la clarté de l'ensemble, nous avons adopté

(1) *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, Alcan, 1900.

(2) *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford, Clarendon Press, 1924, ouvrage indispensable à tous ceux qui cherchent à résoudre des problèmes d'histoire littéraire.

une classification méthodique, la moins arbitraire que nous ayions su découvrir. Sans doute, elle nous contraint à rapprocher ce qui dans l'œuvre de l'auteur est séparé : c'est là un mal nécessaire ; s'il en résulte quelques erreurs de perspective, le lecteur saura les redresser de lui-même.

Nous pensons que cet examen de La Fontaine effectué sous un angle inusité jettera quelque lumière sur les sources et l'économie de son art. On sait déjà dans quelle mesure cet art obéit aux canons contemporains et quel est en quelque sorte le coefficient de réaction personnel de l'auteur, mais notre étude doit permettre de confirmer dans le détail les conclusions générales auxquelles la critique est parvenue.

Par ailleurs, nous estimons que des travaux de ce genre peuvent offrir un intérêt plus large. Sans doute, dans ses recherches (I, 5), Malebranche affirme que « les sens ne nous sont donnés que pour la conservation de notre corps, et non pour apprendre la vérité », mais cette opposition est toute de surface, il serait aisé de le démontrer.

D'ailleurs, ce qu'il importe de savoir, ce n'est pas pour quel motif les sens ont été « donnés » à l'homme, mais quel usage il en fait. Or, il est avéré aujourd'hui qu'ils concourent à assurer dans toute sa complexité, non seulement notre vie physique, mais notre vie intellectuelle, morale, sociale et esthétique. N'est-ce point déjà par les sens que saint Ignace, qui connaissait bien l'humanité, s'empare de l'homme tout entier dans ses célèbres exercices ?

Qu'elles soient représentatives ou affectives, les sensations sont les premiers matériaux de la connaissance. Comme il n'y a rien dans notre esprit qui ne soit d'abord passé par nos sens, la question des aptitudes est étroitement liée au développement des sens et l'on a constaté que « toutes les fois qu'une forme d'activité psychologique est liée directement au fonctionnement d'un

sens spécial, il existe de grandes inégalités entre les individus (1). »

Les sens sont donc à la base des grandes différenciations mentales : c'est déjà une raison suffisante pour qu'on les étudie. Les impressions sensorielles sont, en outre, le lien fragile qui rattache l'homme à l'univers : « C'est au moyen de ces formes que s'effectuent les relations d'homme à homme ; c'est par la vue et par l'ouïe que nous connaissons les gestes et les paroles de nos voisins : cette connaissance réciproque est l'un des éléments les plus indispensables de la vie sociale (2). »

Ce n'est pas à dire que toutes les sensations ont la même valeur au point de vue des divers rôles qu'elles remplissent ; leurs différences ont été maintes fois signalées, le plus récemment peut-être par M. Julien Benda.

« Distinguons deux grandes sortes de sensibilités, l'une — dont la vue et le toucher sont les principaux modes — qui, s'agrégeant autour de l'idée de forme, tire de cette origine un caractère spécial de *netteté* et de *fermeté* ; appelons-la sensibilité *plasticienne* ; l'autre — l'ouïe, l'odorat, le goût — qui, exempte d'une telle armature, consiste au contraire dans une sensation *sans contour*, incomparablement plus troublante ; appelons-la sensibilité *musicale* (3). » Plus loin :

1^o « Les sensations de la vue sont naturellement inséparables de l'idée de l'objet qui les cause ; elles sont de la sensation *mêlée d'état intellectuel* (celui-ci prenant même à peu près toute la place) ; on pourrait les appeler la sensibilité claire ; les sensations de l'ouïe, etc..., oubliant très facilement l'objet qui les suscite, constituent de la *sensation pure*, exempte autant que peut l'être un état de conscience, d'élément intellectuel, elles sont de la sensibilité *trouble* ;

(1) G. MATISSE, *Les Sens créateurs des aptitudes*, p. 5.

(2) LE DANTEC, *La Science de la vie*, p. 270.

(3) *Belphégor*, p. 40.

2^o « Les sensations de la vue imposent au sujet l'idée d'une chose extérieure à lui (jugement d'extériorité) ; elles lui disent la limitation, l'état fini de son être ; les sensations de l'ouïe, etc..., lui semblent venir de l'intérieur ; elles lui semblent un accroissement de son être par ses propres moyens ; elles lui disent comme l'infinitude de son moi (1). »

De caractère essentiellement primitif, les sensations ont néanmoins un rapport très intime avec les émotions esthétiques, rapport que les psychologues ont mis en lumière (2).

En fait, elles sont indispensables à la naissance de toute émotion de cette nature aussi bien chez l'artiste qui crée que chez le spectateur ou l'auditeur qui perçoivent. Les philosophes ont même tenté d'établir l'échelle de leurs valeurs respectives.

On trouve chez Diderot un rudiment de classification assez naïve :

« Je trouvais que, de tous les sens, l'œil était le plus superficiel ; l'oreille, le plus orgueilleux ; l'odorat, le plus voluptueux ; le goût, le plus superstitieux et le plus inconstant ; le toucher, le plus profond. »

Lettre sur les Sourds-Muets.

classification que les psychologues modernes ont dressée avec une acuité beaucoup plus subtile.

Organes fort imparfaits, nos sens ne méritent qu'un degré de créance très relatif. La Fontaine l'observe :

Pendant qu'un philosophe assure
Que toujours par les sens les hommes sont dupés,
Un autre philosophe jure
Qu'ils ne nous ont jamais trompés.

Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

Notre ambition n'étant point de faire une étude philosophique mais littéraire, nous n'abordons point l'étude des opinions de

(1) *Ibidem*, p. 189-90.

(2) Voir GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique*, p. 5 et aussi SOURIAU, *La Beauté rationnelle*, chap. III).

La Fontaine sur les sensations. Au demeurant, elle a déjà été faite par J. P. Nayrac (1).

C'est pour la même raison que nous nous sommes contenté d'envisager les cinq sens tels que les comprenait l'ancienne psychologie, et que nous n'avons pas cru devoir étendre notre examen à la cénesthésie. Quand nous ne les avons pas complètement négligés, nous avons ramené les sens internes au sens le plus voisin, c'est ainsi que nous avons fait rentrer la sensation de faim dans celle de goût.

Ce sont les sens, nous l'avons dit, qui nous donnent la connaissance de la nature, mais la contemplation pure et simple de cette nature, objet des perceptions sensorielles, semble n'avoir jamais suffi à l'homme. Il a toujours demandé au monde extérieur de stimuler ses facultés profondes. Chaque individu, chaque race, interprétant les données reçues selon son caractère propre, les appliquant à des objets variés sur un mode et avec une intensité dissemblables, on ne saurait prétendre esquisser, même brièvement, le rôle que les sensations ont joué dans l'art et notamment dans la littérature ; on peut, du moins, constater que ce rôle est lié à la conception générale de l'existence et à la forme de la civilisation.

Ainsi, l'imagination des anciens, s'exerçant sur les données sensorielles, transformait la nature en la peuplant de divinités — ils animaient les formes sensibles d'une vie irréelle et poétique et c'est de cette ample et magnifique métamorphose que naquirent les mythologies.

Le christianisme, par contre, détourna la vision de l'homme du monde concret des formes (2) et des couleurs pour la concentrer

(1) *La Fontaine*, p. 139 et seq.

(2) Ah ! belles et chastes images, vrais dieux et vraies déesses, tremblez ; voici celui qui lèvera contre vous le marteau. Le mot fatal est prononcé ; l'erreur de ce laid petit juif sera votre arrêt de mort.

RENAN, *Saint Paul*, VII-172 (éd. Michel-Lévy, 1869).

sur le mystère de son âme. Ce n'est plus dans la nature, le temple universel, qu'il cherche son dieu — c'est dans l'ombre recueillie des cathédrales qu'il apprend à élever sa prière. Les sens ne peuvent que le trahir en arrêtant son intérêt sur le spectacle d'une vie qui n'est point sa fin à elle-même. Ne pouvant cependant tuer les sens, la religion chrétienne leur fournira elle-même un aliment choisi dans la splendeur d'un ritualisme où la vue, l'ouïe, l'odorat même sont flattés tour à tour ou simultanément.

On l'a déjà remarqué, « au xvii^e siècle la voix retentissante des prédicateurs qui exhortaient les fidèles à la mortification des sens ne leur permettait point de trouver dans la nature une source de jouissances désintéressées et les encourageait moins encore à en publier le tableau. Il ne fallait voir dans le mirage coloré de l'Univers qu'un traité de l'existence de Dieu et dans les beautés de la nature qu'une preuve de l'excellence des œuvres divines. *Cœli enarrant dei gloriam* (1). »

La sévère orthodoxie, la prudente fermeté des directeurs ne laissait pas l'amour s'égarer sur les créatures ni les molles tendresses envahir l'âme au contact des choses extérieures. A fort peu d'exceptions près, toute la littérature du grand siècle le manifeste. Avec l'école romantique reparaît l'instinct animiste, l'une des plus profondes de nos tendances ancestrales. Mais les romantiques rejettent la conception naïve et purement sensorielle de l'anthropomorphisme grec. Ils ne prêtent plus à la nature des formes et des corps divins, ils lui donnent une âme. Ce ne sont plus des sensations, ce sont des émotions qu'ils recherchent.

Cependant cette nature, ils la découvrent et ils réalisent ainsi une sorte d'équilibre entre les impressions sensorielles et les éléments affectifs. Par leurs préoccupations religieuses, nées de

(1) G. LANSON, *Études pratiques de composition française*.

la vision synthétique de l'univers, du grand Tout, ils rejoignent en une manière la conception des anciens.

Nulle opposition ne saurait être plus frappante entre deux époques que celle qui éclate entre la part faite à la sensation dans l'art du xvii^e siècle et celle qu'elle a conquise dans l'art du xx^e siècle. A la relégation systématique de la sensation, au renoncement presque total, caractéristique de notre école classique, s'oppose au contraire chez les modernes le culte de cette même sensation. Dans l'ouvrage auquel nous avons déjà emprunté des citations, M. Julien Benda a minutieusement analysé les rites de ce culte.

Bien entendu, à mesure que les arts se développent, ils mettent en œuvre des modes de plus en plus nombreux de sensorialité, mais, ce qui est capital, c'est chez certains de nos contemporains l'usurpation consciente, avouée, méthodique, du rôle de l'intelligence tel qu'on l'a toujours conçu, par l'émotion et, en dernière analyse, par la sensation.

« Les auteurs modernes, dans leurs œuvres, non seulement évoquent *directement* les sensations visuelles, tactiles, olfactives, gustatives, auditives, mais ils les décrivent *pour elles-mêmes* (1). »

Encore ne s'arrêtent-ils point là, mais ils les confondent, les synthétisent en des harmonies sensorielles dont le charme nous ravit parfois et qui eussent paru dénuées de sens à nos ancêtres. C'est là une tendance fort dangereuse dont les périls ne se percevront bien qu'avec l'affaiblissement graduel de la tradition. De cette évolution sensorielle on peut facilement évaluer l'étendue en choisissant au hasard quelques lignes empruntées à nos contemporains :

« *Et cependant voici les grandes ombres de Versailles où jaunissent l'automne et le soir. Voici Trianon, royale musique que l'on entend avec*

(1) G. MATISSE, *Les Sens créateurs des aptitudes*, p. 16.

les yeux — avec des yeux ivres de rose. A travers sa colonnade nouvellement ouverte, on voit s'assombrir, par delà les arbres et les bassins, un ciel tout uni qui a l'air — mais si loin qu'on ne le saura, de la main, jamais atteindre — d'une haute muraille de saphir, que saupoudre un soleil oblique. »

P. J. TOULET, *Béhanzigue*.

« Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. »

M. PROUST, cité par E. Jaloux,
L'esprit des livres, p. 15.

Dans les chapitres qui suivent nous avons tenté de montrer dans le détail comment se traduit dans l'œuvre littéraire de La Fontaine le mécanisme fonctionnel de ses sensations. Relié à une tradition rigoureuse, accusant une sensibilité sensorielle exceptionnelle de son temps, La Fontaine a fait de la peinture des sensations une part plus riche que ses contemporains (1).

Mais il est resté fidèle de deux manières à l'esprit de son siècle, car le plus souvent il « sublime » ses sensations et d'autre part, il peint plus qu'il ne suggère, se complaisant à une facture sobre, fine, dont un trait délié cerne le contour, exquise de fraîcheur, mais qui laisse peu à deviner. S'il dépouille les sensations de leur caractère concret, s'il ne sacrifie point au simple pittoresque, du moins, il mêle dans une juste mesure l'épithète matérielle à l'épithète morale.

En fait, il était sensible aux joies que peut offrir la sensation :

Et le plaisir des sens n'est-il de rien compté ?

Psyché.

(1) Il n'est pas d'ailleurs sans avoir réfléchi à leur fonctionnement :

Les autres (atomes) des objets touchés en cent façons
Vont porter au cerveau les traits dont ils s'emprennent.
Produisent la sensation.

Le Quinquina,

était touché des fleurs, des doux sons, des beaux jours, mais il était, comme d'autres de son temps, inhabile à l'analyse.

S'il savait en termes charmants énumérer les agréments de l'art et de la nature :

Contempler les efforts de quelque main savante,
Juger d'une peinture, ou muette ou parlante,
Admirer d'Apollon les pinceaux ou la voix,
Errer dans un jardin, s'égarer dans un bois,
Se coucher sur des fleurs, respirer leur haleine,
Ecouter en rêvant le bruit d'une fontaine
Ou celui d'un ruisseau roulant sur les cailloux
Tout cela, je l'avoue, a des charmes bien doux (1).

sa naïveté était satisfaite lorsqu'il avait d'un seul mot (aime) couvert toutes les nuances de ce plaisir :

J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique
La ville et la campagne, enfin tout

Psyché.

Cette inexpérience n'offrait pas le moindre inconvénient, car au point de vue littéraire, le centre de sa perspective est déterminé par la préoccupation dramatique, — son animisme est surtout dynamique et les impressions sensorielles n'ont de rôle et de valeur qu'en ce qu'elles contribuent à l'intérêt de l'action. Elles n'interviennent pas pour elles-mêmes et c'est dans les fables dont l'action dramatique est la plus intense qu'elles abondent surtout.

Inspiré par ce dessein exclusivement dramatique, l'auteur décrit de la nature ce qui tombe sous le sens, il n'évoque point la magique multiplicité de ce qu'il y a de presque insaisissable et de quasi invisible dans notre univers. Ce n'est point la nature qui s'impose à lui, mais c'est lui qui prend possession du monde extérieur. Aussi a-t-il pu tout à la fois se plier et se soustraire

(1) *Artistes et Amateurs*, cité par Georges LAFENESTRE, p. 101.

aux exigences de la formule, et manifester son génie et ses impulsions tout en se prêtant au moule commun des règles établies.

Nous voudrions croire que l'intérêt des constatations auxquelles nous avons été amené ne se limite point à une meilleure compréhension de La Fontaine. Selon nous, elles amorcent des problèmes de stylistique générale et offrent un point de repère à ceux qui désireraient entreprendre l'étude de l'évolution du rôle psychologique des impressions sensorielles en littérature. Ce genre de recherches, étendu à de nombreux auteurs, fécondera l'étude du mécanisme encore secret du langage. Il permettra de dénombrer et de poser avec clarté les problèmes affectant les sources du vocabulaire, le fonctionnement de l'association des idées et l'origine des métaphores.

A cet égard, nous ne sommes encore qu'au seuil de la connaissance ; il importe de descendre au profond de la technique pour répondre en partie du moins au vœu des psychologues :

« Ce qu'il me faudrait savoir, c'est comment ils (les écrivains) ont été amenés à parler ainsi, et pourquoi c'est précisé-ment ainsi qu'il fallait parler pour produire un tel effet. Ce que je demande en un mot c'est la philosophie du style. La nouvelle rhétorique sera faite non par des littérateurs, mais par des psychologues ou des logiciens (1). »

(1) P. SOURIAU, *La Suggestion dans l'art*, p. 188.

LIVRE I

La Vue

CHAPITRE I

Considérations générales sur les perceptions visuelles

La Fontaine surtout un visuel. — Classification des perceptions visuelles.

Combien sont complexes les données que la vue fournit à l'artiste et combien nombreuses les impressions de plaisir qu'elle lui procure ! L'intelligence, l'âme et le cœur y trouvent leur compte. C'est d'elle que naissent en nous le grand bonheur de la lumière et toutes les joies qui en sont filles, joie des couleurs, joies de la ligne, du relief, des mouvements et des rythmes. La vue, certes, est le plus puissant des stimulants esthétiques. Nous en aurons la parfaite mesure en songeant à l'allégresse qui remplit notre cœur à la résurrection de la lumière du jour quand l'aurore guérit soudain notre cécité de la nuit. Son importance est telle que nous cherchons encore au moyen de graphiques à ramener à elle les autres sens pour que leurs données nous deviennent plus aisément intelligibles.

D'autre part, la complexité même des renseignements que fournit la vue empêche l'artiste d'exprimer dans leur intégrité ses sensations visuelles. Elle le conduit à faire une sélection expressive de sa vision personnelle. Aussi, mieux que celles d'aucun autre sens, l'expression des perceptions sensorielles de la

vue nous permettra de reconnaître la personnalité artistique d'un auteur.

La nécessité d'une sélection lui est imposée par la nature même des organes humains, mais son exercice est conscient :

Mes yeux, moyennant ce secours,
Ne me trompent jamais, en me mentant toujours.

La description la plus achevée n'est encore que l'esquisse développée du tableau que l'artiste nous charge de peindre. Or, La Fontaine lui, ne reproduit jamais qu'une ébauche de ce qu'il voit, ébauche qui nous paraît cependant le triomphe de l'anamorphose, car notre imagination diligente la parachève instantanément à notre fantaisie. Comment réussit-il ce miracle ? Simplement parce qu'avant toute chose il est lui-même un « visuel ».

« Son idéation, en général, repose sur des souvenirs, des sensations et des images qui proviennent de la vue (1). »

« Elle s'enrichit surtout par l'intermédiaire de l'appareil visuel. Cette tendance est si caractéristique chez lui qu'il tient parfois peu compte des autres sens et de leur importance éducatrice (2). »

Notre étude sur la façon particulière dont il inscrit l'objet dans les trois dimensions de l'espace nous confirmera que c'est avec les yeux surtout qu'il voit la pensée vivante qu'à des degrés divers tout manifeste. C'est la vue qui lui a donné de saisir sur le fait la vie même. Sa main ne fait que suivre le mouvement de l'œil qui pour s'emparer de la forme la résume dans les lignes qui la limitent. A force d'épier la nature, ce qu'en révèle un geste, une attitude, un mouvement, il entend, par sympathie, le langage des formes.

(1) NAYRAC, *op. cit.*, p. 31.

(2) *Ibidem*, p. 188.

Sa perpétuelle attention aux signes expressifs du sentiment l'a convaincu que l'action n'est que la manifestation dramatique de la vie : c'est elle surtout qu'il peindra. Il se flatte lui-même qu'elle donne la traduction de la vie intérieure :

La peinture, après tout, n'a droit que sur les corps ;
Il n'appartient qu'à moi de montrer les ressorts
Qui font mouvoir une âme et la rendent visible ;
Seule, j'expose aux sens ce qui n'est pas sensible
Et des mêmes couleurs qu'on peint la vérité
Je leur expose encor ce qui n'a point été
...Je peins, quand il me plaît, la peinture elle-même.

Dans ce chapitre sur la vue, disproportionné par la force des choses, nous avons cru devoir étudier séparément les couleurs et les mouvements qui se prêtaient plus aisément à un examen d'ensemble.

Quant aux autres données fournies par ce sens, nous avons dû, de toute nécessité, les subdiviser aussi : il nous a paru que l'ordre le plus commode dictait leur rapprochement d'après les affinités naturelles des objets mêmes qui provoquent les sensations visuelles.

C'est ainsi que nous avons séparé suivant l'acception ordinaire des termes la nature et le règne animal.

Dans la première de ces divisions nous avons examiné le paysage, puis les éléments qui le composent : le sol, les végétaux, les cours d'eaux, les cieux, les fabriques, etc..

La seconde comprend les animaux et l'homme.

Cette classification a des inconvénients qui n'apparaissent que trop clairement — nous espérons qu'ils seront compensés par sa simplicité traditionnelle.

Enfin, en ce qui concerne la ligne et les formes, nous avons restreint notre commentaire au minimum, mais nous avons fourni un nombre considérable d'exemples qui parlent d'eux-mêmes.

CHAPITRE II

La couleur

Considérations générales. — Évolution des impressions chromatiques. — Les termes dénotant la couleur. — La couleur dans le paysage. — La couleur pittoresque. — La couleur dans les personnages. — Utilisation dramatique des impressions chromatiques. — Les métaphores. — Les nuances. — Les suggestions de couleurs. — Conclusion (1).

Si, attirés par le renom de peintre de la nature dont jouit indiscutablement La Fontaine, nous entreprenons l'étude séparée du coloris dans ses fables, nous ne la pousserons pas très loin avant d'être surpris par la rareté de ses peintures (2) voire des simples dessins rehaussés de couleur, par la pauvreté des ressources de sa palette et par la modestie des effets pittoresques qu'il en tire.

On a supposé — et cela n'est pas invraisemblable — que notre sensibilité chromatique, décrivant une courbe légèrement ascendante, s'était lentement développée et affinée au cours des siècles et que nos perceptions visuelles des couleurs allaient s'enrichissant peu à peu (3).

Tout au moins, est-ce là, à défaut de données plus positives, ce que suggère l'absence en grec et en latin des termes désignant certaines de nos couleurs et la rareté de ceux qui expriment la multiplicité des nuances combinées. Sans doute, si les anciens

(1) Pour une intéressante discussion du sens des couleurs au point de vue esthétique, voir IZOULET, *La Cité moderne*, p. 266.

(2) A proprement parler, on ne lit pas ses fables, on les voit, car pour en revenir au mot si juste de Mme de Sévigné « cela est peint ».

(3) Jadis, le philosophe Hugo Magnus émit l'hypothèse curieuse et d'ailleurs invérifiée, que le sens de la couleur était en voie de développement dans l'espèce humaine

avaient perçu autant de couleurs que nous, ils auraient éprouvé le besoin de les définir par un symbole verbal (1).

En raison de cette évolution, on ne voyait donc pas au temps de La Fontaine exactement comme nous voyons. Mais cet écart, probablement infinitésimal, trop faible en tout cas pour que l'on doive en tenir compte, ne saurait justifier en aucune mesure l'absence de coloris si caractéristique de la plupart des écrits français du xvii^e siècle.

Il est, en effet, presque superflu de prouver que les contemporains de La Fontaine avaient un sens de la couleur très affiné (2).

La raison réelle n'est donc pas là, il faut aller la chercher plus loin et plus haut dans la région des causes. Elle se rattache logiquement aux principes qui dictent l'attitude générale des écrivains du xvii^e siècle au regard de la nature et à la conception

et qu'à l'origine notre race ne savait distinguer que la lumière et l'ombre. Les daltoniens seraient les représentants actuels de types disparus. Chacun d'eux correspondrait à un stade distinct dans l'évolution de l'humanité vers la perception parfaite des couleurs.

Maurice BOIGEY,

(*La Science des couleurs*, p. 126).

Plus que le sens des formes, le sens chromatique semble s'être développé au cours des derniers siècles.

G. MATISSE,

(*Les Sens créateurs des aptitudes*, p. 11).

La palette du songeur n'a que les couleurs mères.

P. SOURIAU,

(*La Suggestion dans l'art*, p. 292).

(1) Il en va de même en breton où il n'existe qu'un seul mot pour « vert » et « bleu ».

J. VENDRYÈS, *Le Langage*, p. 280.

Il est juste de remarquer que certains physiologues combattent cette hypothèse qui semble s'appuyer exclusivement sur une preuve philologique, preuve que tous les philologues n'admettent pas (Cf. NYROP, *Grammaire historique de la langue française*, IV, § 613).

(2) Nous parlons des peintres : il n'en va pas de même pour les écrivains. Voyez ce pauvre tableau signé Sévigné. « Que pensez-vous donc que soit la couleur des arbres depuis huit jours ? Répondez. Vous allez dire : « du vert ». Point du tout, c'est du rouge. Ce sont de petits boutons, tout prêts à partir, qui font un vrai rouge ; et puis ils poussent tous une petite feuille et comme c'est inégalement, cela fait un mélange trop joli de vert et de rouge... Les charmes ont leur manière, les hêtres une autre. Enfin je sais sur tout cela tout ce que l'on peut savoir. »

« Tout ce que l'on peut savoir » quelle illusion ! Le moindre des romantiques la dissiperait ; ce n'est point là ce qu'on appelle sécher son encre avec la poussière des ailes de papillon !

de l'art littéraire que leur imposait irrésistiblement leur milieu.

Sous Louis XIV, n'existait pas ce qu'on pourrait appeler l'interpénétration des arts ; ceux-ci ne s'empruntaient point, dans la mesure où cela se peut faire, leurs ressources individuelles, ni ne cherchaient, dans l'ordre des sensations évoquées, à sortir de leur domaine propre. Pour être plus exact, disons que cette pénétration n'était pas réciproque. La règle de la distinction des arts ne s'appliquait que dans une seule direction et l'empiétement était unilatéral.

Si les arts graphiques ne réussissaient naturellement point à utiliser toutes les ressources de l'art littéraire, ils lui empruntaient du moins, ses grandes règles et visaient le même but. Mais jamais les écrivains, La Bruyère excepté, ne cherchaient à rendre les effets sensibles propres à la peinture et à la musique. Quand Annibal Carrache déclare :

Les poètes peignent avec les paroles et les peintres parlent avec le pinceau.

il n'a raison que dans la seconde partie de sa phrase, et il n'aurait même jamais songé à appliquer la première à ses contemporains si, comme nous, il avait pu lire Chateaubriand.

Si, de nos jours, l'expression du sentiment se transmue souvent en notation de sensation et passe de l'abstrait au concret, on peut avancer que le procédé inverse était presque uniformément appliqué au xvii^e siècle et que la sensation n'y est notée que par l'intermédiaire du sentiment auquel elle donne naissance et grâce à la vertu de celui-ci.

Bien plus, par un scrupule moral aujourd'hui complètement éteint, les écrivains du temps auraient condamné la peinture trop fidèle des sensations les plus innocentes à nos yeux comme une manière de péché de concupiscence.

Nous avons donc relu attentivement les fables pour y chercher La Fontaine coloriste, c'est-à-dire, selon notre définition,

peignant la couleur pour la seule satisfaction délicate et voluptueuse de la peindre, pour la seule joie de faire partager à son lecteur les sensations esthétiques si pleines, si riches et si subtiles qu'elle crée en nous par ses combinaisons infinies, et franchement nous ne l'avons pas trouvé.

Cette constatation se dégage inévitablement de l'examen des passages mêmes où les apparences semblent lui donner droit au titre de coloriste.

En premier lieu, on remarque que les termes dénotant une couleur sont très rares. Ce seul fait est déjà caractéristique et témoigne que la couleur est une notation dont notre auteur n'avait que très occasionnellement le souci.

Il est naturellement puéril et illusoire de juger de l'intensité et de l'étendue des manifestations d'un sentiment par l'exposant numérique marquant la fréquence des termes qui le traduisent ; aussi est-ce à titre de simple indication que nous donnons ci-dessous le tableau des principales couleurs qu'il utilise et le nombre de fois où il les emploie (1).

Couleurs	Fables	Autres œuvres	Couleurs	Fables	Autres œuvres
Argenté.....	1	1	Iris.....	1	0
Azuré.....	1	1	Marqueté.....	2	0
Bigarré.....	1	1	Noir.....	2	10
Blanc.....	1	4	Pourpre.....	1	2
Blême.....	1	1	Vergeté.....	1	0
Blond.....	1	4	Vermeil.....	1	2
Gris.....	1	4	Vert.....	2	3

On constatera l'absence dans les fables des couleurs ci-dessous qu'il n'a employées que dans ses autres écrits.

Aurore.....	1	Fulgineux.....	1
Bis.....	2	Isabelle.....	1

(1) Cf. J. POUCHET, *Revue Scientifique*, du 13 octobre 1888, citée par Paul SOURIAU.
— *La Suggestion dans l'art*, p. 34).

Couleurs	Autres œuvres	Couleurs	Autres œuvres
Gris de lin.....	1	Jaspé.....	1
Brun.....	3	Lis.....	4
Chenu.....	1	Or.....	4
Corail.....	2	Orange.....	1
Doré.....	1	Rose.....	12
Ébène.....	1	Rose sèche.....	1
Émeraude.....	1	Rouge.....	2
Feuille morte.....	1	Vermillon.....	1

Et celle des couleurs suivantes, qu'il n'a employées nulle part : bleu, carmin, châtain, écarlate, fauve, jaune, marron, roux, violet, etc., pour ne citer que les plus communes.

Son musée, comme on voit, n'est pas très riche en rares spécimens et il présente de bien curieuses lacunes.

Mais poursuivons. Il convient d'écarter tout d'abord les mots qui, malgré les apparences, n'ont pas le droit strict de figurer dans la catégorie que nous venons d'étudier : ce sont ceux qui font partie de locutions toutes faites, où le sens particulier du terme évoquant la couleur est absorbé dans le sens général de l'expression dont il ne peut se dissocier, si bien que l'impression de couleur est atténuée, presque éteinte parfois, et que son emploi ne correspond aucunement au désir chez l'auteur de noter une sensation chromatique. Ce degré d'atténuation est variable selon les cas particuliers et correspond à l'âge de la locution et à la fréquence de son usage antérieur.

Dans cette catégorie on peut ranger :

L'amour les prend.....

L'un sans mitaine,

L'autre sans verd.

Je vous prends sans verd.

Selon que vous serez puissant ou misérable

Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir

Les Animaux malades de la peste, F. VII, 1.

Certaine abbesse un certain mal avoit
Pâles couleurs nommé parmi les filles

L'Abbesse, C. IV, 2.

Point de pourpre à donner ?
C'est en vain qu'on espère.

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

Prêts à porter le bonnet vert

La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard,
F. XII, 7.

Bonnet vert est une allusion contemporaine courante à la coutume qui permettait aux débiteurs insolvables de se libérer en portant publiquement un bonnet de cette couleur.

De même :

Toutes deux ayant patte blanche.

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

Il faut, toutefois, remarquer qu'ici la dissociation des termes est à demi réalisée par une sorte de rajeunissement de l'expression qui, ramenée à son sens original, s'applique à deux chèvres. Elle évoque nettement la couleur, alors que l'emploi métaphorique est moins nettement suggéré.

Même phénomène dans :

Plusieurs se sont trouvés qui d'écharpe changeants

La Chauve-Souris et les deux Belettes, F. II, 5.

puisqu'il s'agit dans la fable, sinon dans la morale, d'une métamorphose physique.

Ce n'est pas là le seul cas où La Fontaine avive et restaure, pour employer le terme technique, la couleur défraîchie d'une expression vieillie, en voici un autre exemple :

Le blé, riche présent de la blonde Cérès.

Rien de trop, F. IX, 11.

Blonde Cérès est conventionnel et banal, mais passe ici à la

faveur de *blé*, qui évoque déjà la couleur blonde, qui prépare et rafraîchit l'image.

Il va de soi qu'il n'en est pas toujours ainsi. Nous trouvons des exemples du contraire sans chercher bien loin dans une même fable où La Fontaine nous présente :

La main des Parques blêmes.

Le Vieillard et les trois jeunes Hommes,

F. XI, 8.

Et :

Qu'il de nous des clartés de la voûte azurée

Ibidem.

Ici les adjectifs *blêmes* et *azurée* ont perdu toute leur valeur originale de coloris, effet de leur longue association avec le substantif auquel ils sont soudés, et rien n'en rachète l'emploi.

Par suite de l'évolution de notre sens chromatique littéraire, il arrive aussi qu'un terme évoquant des sensations complexes à notre imagination nous affecte surtout par l'élément couleur.

Ce que nous savons de la vision littéraire du xvii^e siècle nous engage à supposer qu'il n'en était peut-être pas de même chez La Fontaine.

Quand il parle de :

..... Sa chaumine enfumée.

La Mort et le Bûcheron, F. I, 16.

et de :

Ce bloc enfariné ne me dit rien qui vaille.

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

ces deux mots *enfarinés* et *enfumée* peuvent nous suggérer à nous personnellement une idée prédominante de couleur (la chaumine reste en effet, enfumée même quand la fumée a disparu) ; mais cette sensation n'était peut-être que secondaire dans la vision que ce mot appelle aux yeux du fabuliste.

Voici par contre, des exemples où pour nous comme pour La Fontaine, le sens métaphorique prédomine :

.....Pour courir à tout n'étant plus assez vert,
Il se veut désormais tenir clos et couvert.

L'Eunuque,

Deux veuves sur son cœur eurent le plus de part,
L'une encore verte et l'autre un peu bien mûre,

L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses,

F. I, 17.

Verte a ici complètement perdu son sens original et n'évoque plus aucune couleur. Dans cet autre exemple tiré de la même fable, les deux sens, le propre et le figuré, s'équilibrent assez justement :

Notre tête grise
Demeura sans cheveux.

Ibidem.

Ici le lecteur, selon son goût ou le caprice du moment, verra dans *tête grise* une métaphore ou une simple description. On peut, je crois, en dire autant d'*obscurcir* dans :

Je vous laisse obscurcir mes rayons.

Phébus et Borée, F. VI, 3.

de *noir* dans :

On crie, on prend le noir (le deuil)

Je vous prends sans verd.

des adjectifs dans :

On fait venir des gens

De toute guise, et des noirs et des blancs et des tannés.

L'Abbesse malade, C. IV, 2.

de *blondin* dans :

Jadis s'était introduit un blondin

Chez des nonnains, à titre de fillette.

Les Lunettes, C. VI, 12.

On imaginerait volontiers que c'est dans le paysage que notre maître des eaux et forêts a fait le plus abondant usage de la couleur. Pourtant, il n'en est rien. Mais c'est par cela même qu'il est peintre, peintre classique : il obéit scrupuleusement aux lois identiques de la perspective littéraire et de la perspective artistique. Il est peintre de genre et ses paysages ne s'avancent point au premier plan. Toiles de fond légèrement brossées, elles restent tendues à l'arrière de la scène pour que le lecteur n'ait point l'impression que les personnages se meuvent dans le vide.

Dans la nature, ceux-ci sont bien toujours encadrés par le paysage, mais notre œil, lorsque notre attention se concentre sur les acteurs, ne perçoit que confusément le décor.

En conséquence, comme ce décor n'est pas de la première importance, notre écrivain n'en charge point la couleur : il n'analyse ni ne reproduit ses jeux infiniment variés, la perpétuelle et vivante mobilité des lumières et des ombres.

Nous peint-il la 'campagne, la rive d'un ruisseau, un pré ? il nous les présentera *fleuris* ou *fleurissants*. Ce n'est point là précisément de l'inattendu : ces termes sont, au contraire, purement conventionnels. Bien plus, ils n'expriment pas nommément des couleurs définies, mais les suggèrent seulement. Une notation plus précise, des tons plus accentués, détourneraient notre attention du centre de l'intérêt.

La Fontaine, par son sûr instinct de la technique artistique, devance les théories de Chevreul sur les lois qui régissent les contrastes des couleurs. Et c'est là une des raisons pour lesquelles il se contente de ces paysages peints au pochoir :

.....Que l'autre le chassant
Le fera renoncer aux campagnes fleuries.
Il ne régnera plus sur l'herbe des prairies,
Viendra dans nos marais régner sur nos roseaux.

Les deux Taureaux et la Grenouille, F. II, 4.

Un vieillard sur son âne aperçut en passant
Un pré plein d'herbe et florissant.

Le Vieillard et l'Ane, F. VI, 8.

Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets
Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie

Songe d'un Habitant du Mogol, F. XI, 4.

C'est un parterre où Flore épand ses biens

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX, 20.

A cela on peut encore trouver une autre explication plausible : au xvii^e siècle, les expressions que nous venons de relever étaient moins usées qu'aujourd'hui, le grain du mot était plus saillant, plus vif aussi l'éclat de la couleur, et l'on ne connaissait, en somme, pas grand'chose de mieux ni de bien différent. La *formule littéraire* (1), moins ossifiée, moins pétrifiée qu'elle ne l'est devenue, s'adressant par ailleurs à un public moins blasé, son pouvoir expressif dépassait celui que nous lui reconnaissons sur nos contemporains. L'émotion était plus neuve et le mot avait moins servi.

L'emploi de ces formules n'est donc point de la part de La Fontaine un sacrifice au ritualisme littéraire comparable à celui qu'il constituerait de la part d'un moderne. Mais, par ailleurs, comme ces motifs et leur signification préétablie s'imposaient avec moins de vigueur et d'insistance aux phénomènes que peint l'auteur, il aurait eu moins de peine à se déprendre de la formule s'il l'avait souhaité.

Souvent, nous venons de le voir, il se contente de suggérer la couleur des fleurs par l'adjectif tiré du mot « fleur » lui-même, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'il agrmente son vers d'une note plus vive et plus brillante :

Ils arrivèrent dans un pré
Tout bordé de ruisseaux, de fleurs tout diapré.

Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre, F. IV, 12.

(1) Voir F. BALDENSPERGER, *La Littérature*, p. 11.

Mais cette unique touche de couleur, et qui n'est pas encore bien originale, lui suffit : la joie de l'avoir posée ne l'emporte pas plus loin — il se reprend au contraire, et par un naturel détour, revient à la peinture classique, nous rejetant brusquement dans le monde abstrait et dans le décor mythologique.

....Séjour du frais, véritable pays des zéphyrs.

Ses préférences vont aux tons légers et frais, aux ombres transparentes. La perspective n'enseigne-t-elle pas que les couleurs vives s'atténuent en reculant à l'arrière-plan ?

D'ailleurs, ce sont là les teintes estompées familières au chasseur qui part à l'affût dès l'aube, celles qui, les premières, lui révèlent la campagne quand il parcourt les guérets en foulant les grandes herbes toutes mouillées de lumière blanche.

A maintes reprises, La Fontaine est séduit par la fraîcheur de coloris et l'éclat translucide des eaux :

Le long d'un clair ruisseau buvait une colombe
La Colombe et la Fourmi, F. II, 12.

L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours.
Le Héron, F. VII, 4.

Les ayant mis en un endroit
Transparent, peu creux, fort étroit.
Les Poissons et le Cormoran, F. X, 3.

Un vivier vous attend plus clair qu'un fin cristal.
Les Poissons et le Berger qui joue de la Flûte, F. X, 10.

Parfois aussi la sensation de couleur lui échappe complètement et il ne la traduit que par un sentiment :

Point de bords escarpés, un sable pur et net
Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

Il découle des remarques précédentes que si, dans le paysage,

la couleur est sinon absente (et elle l'est souvent), du moins lavée d'un pinceau toujours peu chargé, la tonalité du coloris se corsera quand La Fontaine va broser ses premiers plans et camper ses personnages :

Quand la chènevière fut verte

L'Hirondelle et les petits Oiseaux, F. I, 8.

La chènevière est ici plus qu'un décor, elle contribue au progrès de l'action :

La chaume devient or, tout brille en ce pourpris.

Philémon et Baucis.

Mais là encore, il n'applique pas mécaniquement ni uniformément ce procédé, et il lui arrive de renoncer délibérément à la notation de couleur même lorsqu'il aurait pu aisément en rehausser son tableau :

L'aigle, reine des airs avec Margot la pie

Différentes d'humeur, de langage et d'esprit

Et d'habit

Traversaient un bout de prairie

L'Aigle et la Pie, F. XII, 11.

L'habit de la pie, mi-partie blanc et noir, habit de deux paroisses et qui accroche l'œil si vivement, si inévitablement, aurait pu tenter son pinceau. La Fontaine, pourtant, n'a pas voulu souligner d'un trait trop vif ce contraste exprimant les différences physiques entre les deux oiseaux, alors que les différences morales ne sont qu'indiquées en passant. La notation de couleur intervient normalement d'abord quand il s'agit de caractériser l'action :

Pour la seconde fois les trompe et les affine,

Blanchit sa robe et s'enfarine ;

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

ensuite, si elle peut concourir à préciser la description des personnages :

Un homme de moyen âge
Et tirant sur le grison.

L'homme entre deux âges et ses deux Maîtresses,
F. 1, 17.

Encore n'est-il pas bien sûr que le mot « grison » soit un adjectif. Même en ce cas, d'ailleurs, l'auteur a été amené à en faire usage par la force interne de l'idée maîtresse de sa fable, au développement de laquelle le terme concourt, bien plus que par souci du pittoresque.

D'autres exemples seront moins contestables. Les suivants se réfèrent à des caractères permanents :

Qui de nous des clartés de la voûte azurée
Doit jouir le dernier ? Est-il aucun moment.

Le Vieillard et les trois jeunes Hommes, F. XI, 8.

La gent porte-écarlate.

Lettre à M. de Bonrepauz.

Un abbé blanc, c'est trop d'ombrage avoir ;
Il n'écherrait que dix coups pour un noir.

Féronde, C. IV, 6.

D'un abbé blanc...J'en sais de ce plumage

Ibidem.

ceux-ci au contraire, à des caractères passagers :

La gent noireie.

Paraphrase du psaume XVII.

Une jeune serpente
Et qui change au soleil de couleur comme toi

Psyché, II.

Ma rougeur me confond.

Achille, I, 3.

Le rouge lui monta au front.

Psyché, II.

A quoi elles répondirent par l'incarnat qui leur monta aussitôt aux
[joues.

Psyché, II.

Clymène auprès du Dieu pousse en vain des soupirs.

Elle rougit parfois, parfois baisse la vue
(Rougit, autant que peut rougir une statue ;
Ce sont des mouvements qu'au défaut du sculpteur
Je veux faire passer dans l'esprit du lecteur).

Clymène.

Dans ces derniers cas la sensation de couleur est la notation
d'un état d'âme — d'une modification psychologique (1).

Prenez vos scions, filles de la nuit, et me l'empourprez si bien que
cette blancheur ne trouve pas même un asile en son propre temple.
A cet ordre Psyché devint pâle.

Psyché, II.

Elle est ici curieusement mêlée à une sensation de tact, si
l'on peut dire !

Dans :

Des raisins mûrs apparemment
Et couverts d'une peau vermeille

Le Renard et les Raisins, F. III, 11.

croit-on davantage que l'adjectif pittoresque soit ici la fin
intentionnelle du poète ? Nullement. Cette note *vermeille* n'est
point ajoutée pour son agrément sensible : elle est nécessaire à
l'action — plus la couleur du raisin est chaude, veloutée, appé-
tissante, plus ridicule est l'excuse du renard :

Ils sont trop verts et bons pour des goujats.

Ibidem.

Pourtant, il faut bien le dire, *peau vermeille* était savoureux
et nous laisse quelque regret. D'abord cette note vive fait comme

(1) C'est ainsi que la rougeur qui est toujours liée à quelque sentiment est tour à
tour synonyme de timidité, d'ignorance, de pudeur ou de chasteté. La jeune fille naïve
pudique rougit facilement, chose que ne font guère les prêtresses de Vénus. NAYRAC,
La Fontaine, p. 141.

une tache brillante dans un camaïeu. Puis, c'est un des rares traits qui, par sa précision, rapprochent sympathiquement le fabuliste de nous, de notre manière à nous de voir et sentir. Rares, elles le sont en effet, ces touches de couleur traduisant une sensation suffisamment définie pour qu'elles puissent être signées par un moderne. En voici deux autres :

Les témoins déposaient qu'autour de ces rayons
Des animaux ailés, bourdonnants, un peu longs
De couleur fort tannée tels que les abeilles
Avaient longtemps paru.

Les Frelons et les Mouches à miel, F. I, 21.

Leur plumage paraît carné

Psyché.

Le premier portrait fort soigné, d'un trait achevé, rassemble et combine harmonieusement tous les détails extérieurs, toutes les « enseignes » : le caractère prédominant, puis le son produit, la forme et la couleur. Cependant, pas plus ici qu'ailleurs, la description n'est gratuite : elle a toute l'exactitude d'un témoignage juridique, et c'est effectivement une déposition : sa précision est nécessaire pour justifier l'embarras du juge, la guêpe.

Isolé de son contexte, de *couleur fort tannée* pourrait être du Maeterlinck et semble déjà préparer Leconte de Lisle :

.....Et les fauves abeilles
Effleurant à l'envi son dos souple du vol.

Poèmes barbares. La Panthère noire.

Mais qui ne verrait pourtant qu'il y a deux siècles entre *fort tannée* et toute la richesse d'évocation contenue dans *fauve* ?

On peut dire, en vérité, que la couleur est, de tous les caractères extérieurs de la réalité celui qui, proportionnellement à son importance, frappe le moins le fabuliste. Et pourtant, ce qui lui manquait n'était pas tant la sensibilité qui perçoit, ni même la faculté d'exprimer par des mots ce qu'il voyait, mais simple-

ment le besoin de donner à sa sensation un revêtement littéraire. Nous avons dit pourquoi. Peut-être aussi ne se rendait-il pas exactement compte de la richesse des effets qu'il était capable de produire quand il s'y essayait. Car il réussissait avec un rare bonheur, quand il le voulait, la peinture des nuances les plus délicates :

Oiseau jaloux et qui devrait te taire,
Est-ce à toi d'envier la voix du rossignol,
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies.

Qui te panades, qui déploies
Une si riche queue et qui semble à nos yeux
La boutique d'un lapidaire ?

Le Paon se plaignant à Junon, F. II, 16.

Il pleut, le soleil luit et l'écharpe d'Iris
Rend ceux qui sortent avertis
Qu'en ces mois le manteau leur est fort nécessaire.

Phébus et Borée, F. VI, 3.

Dans les esprits d'une autre nation
Au col changeant, au cœur tendre et fidèle

Les Vautours et les Pigeons, F. VII, 8.

Voyons ces peintures de plus près. Eh bien ! si délicatement ouvrés que soient les vers de la première fable, si nuancé, si irisé qu'en soit le coloris, il n'a point été appliqué ici non plus pour le seul plaisir né de ce chatoiement. Le procédé de composition littéraire reste identique : tous ces traits sont amenés là par la nécessité de la composition générale et sont clairement liés au progrès de l'action. Montrons-le : ce tableau si éblouissant que peint Junon, qu'est-ce autre chose sur ses lèvres qu'un argument *ad pavonem*, une réfutation logique et accablante de la plainte de l'oiseau jaloux ?

Si le coloris est plus riche, mieux varié qu'à l'ordinaire, cette accumulation de touches est déterminée par le souci ou l'instinct de la vérité psychologique du personnage et correspond

à une préoccupation plutôt dramatique que purement esthétique.

Dans Phébus et Borée, l'arc-en-ciel (1) si gracieusement évoqué n'est point une simple écharpe multicolore destinée à enrubanner le cadre du paysage de ses nuances éclatantes : elle participe activement à la scène et avertit le voyageur de la nécessité de se bien vêtir.

De même, dans les *Vautours et les Pigeons*, l'épithète *changeante* est appelée par *fidèle* qu'elle contre-balance dans l'autre hémistiche, et La Fontaine accuse par cette opposition de mots, souligne par leurs places respectives l'antithèse entre l'apparence extérieure des pigeons et leurs sentiments véritables.

Ajoutons un exemple encore, la trouvaille si réussie de :

Peuple caméléon, peuple singe du maître.

Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

où la métaphore empruntée à la couleur caractérise d'une façon si amusante le mimétisme politique des courtisans. C'est là, je crois, le seul exemple de la couleur employée pour désigner une qualité morale.

Un autre procédé cher au fabuliste consiste à faire jouer les couleurs les unes par les autres en évoquant simplement l'image de leurs dispositions quand ce détail est plus caractéristique que les couleurs elles-mêmes. A proprement parler, il s'agit ici de dessin plutôt que de peinture :

Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance
Un modeste regard et pourtant l'œil luisant.

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Les remarques faites plus haut s'imposent également au sujet

(1) A noter, en passant, que La Fontaine n'a employé l'expression arc-en-ciel qu'en parlant de la gorge du paon. Quand il veut véritablement dépeindre l'arc-en-ciel, il le caractérise par une métaphore.

de cette peinture du chat signée *souriceau*. Il est nécessaire ici que le portrait soit très poussé, très complet. Notre jeune étourdi peint à sa mère un animal dont il ne peut donner le nom : la description se déroule progressive, harmonieuse, pour finir par ce trait : « et pourtant l'œil luisant », qui suffirait à lui seul pour faire reconnaître le modèle.

Pas plus ici que dans d'autres fables, La Fontaine ne s'est laissé aller au désir de peindre, et, si le tableau est mieux réussi, le portrait plus ressemblant que celui du coq qui le précède, c'est encore une très fine observation des lois de l'art dramatique. Le souriceau sera moins embarrassé pour peindre un chat dont il n'a qu'à préciser l'analogie avec sa propre espèce que pour décrire un coq, animal qui, pour la première fois, frappe son regard et avec lequel son expérience passée ne lui fournit aucun point de comparaison.

Ce portrait, c'est bien la réaction personnelle d'un tempérament, mais c'est celui du souriceau, non point celui de La Fontaine, qui n'a fait ici et fait excellemment que sa tâche d'auteur dramatique.

Dans :

Il veut avoir

Un manchon de ma peau tant elle est bigarrée,

Pleine de taches, marquetée

Et vergetée et mouchetée.

Le Singe et le Léopard, F. IX, 3.

la description, où le pinceau, ou plus exactement le crayon de La Fontaine s'est plu à décrire de toutes les manières et sous tous les angles la somptueuse fourrure du léopard, ne s'explique pas autrement que les précédentes. Elle est redondante et emphatique, mais, ne l'oublions pas, c'est un boniment de bateleur c'est de la peinture à tons vifs et heurtés telle qu'on en voit sur les baraques de foire.

Comme on peut s'y attendre, une rapide comparaison des

faibles avec ses autres œuvres démontre la persistance des mêmes caractères dans la peinture des couleurs chez La Fontaine. Ici et là ses procédés de coloriste restent identiques.

Toutefois, comme dans les *Fables* il ne peint pas l'homme ni surtout la femme à nu, on ne sera pas surpris de ne point y rencontrer de gorges, de seins d'albâtre et de lis, de teints de roses, de lèvres de rubis et autres assortiments d'accessoires pour décoration de cheminées que les contemporains manufacturaient avec un peu trop de complaisance — moins aussi d'or, d'argent, de vermeil, couleurs nobles si généreusement répandues sur la palette du bel usage.

Quelques sensations de coloris absentes des *Fables* se rencontrent dans les autres écrits, certaines, conventionnelles et attendues comme :

Dès que l'aube empourprait les bords de l'horizon.

La Captivité de Saint-Malc.

Venez vermillonner ce visage de plâtre.

Ragotin.

Il restait un certain incarnat

Dessus son teint.

Les Rémois, C. III, 3.

D'un empereur ou d'une belle ?

Je rehausse d'un teint la blancheur naturelle ;

La Mouche et la Fourmi, F. IV, 3.

Fleurs que les vents n'ont pu ternir,

Aminte en blancheur vous égale.

Psyché, I.

Vos divines mains

De qui l'ivoire embellit ce qu'il touche.

Épître à Mme de Fontanges.

Ce dieu porte-lumière, aux yeux vifs, au blond crin.

Ragotin.

Ayant face riante,
Couleur vermeille et visage replet.

Le Diable de Papefiguière, C. IV, 5.

Et surtout des lèvres vermeilles
Qui sont les sources du plaisir ?

Psyché, I.

Qu'avez-vous perdu de lis et d'albâtre en comparaison de ce qui vous
[est demeuré.

Psyché, II.

Ces lèvres où les cieux ont mis tant de merveilles
Auraient pu m'excuser
Et tout autre que moi, les voyant si vermeilles
Eût voulu les baiser.

Songe de Vaux, Fragment VII.

Et l'aurore au teint vermeil (1)
Donna ses lèvres de roses.

Ode pour Madame.

Ce corps, qu'il appelle le temple de la blancheur

Psyché, II.

Belle-Bouche à toute heure étale des trésors :
La nacre est en dedans, le corail en dehors.

Le Différend de Beaux-Yeux et de Belle-Bouche.

Les premiers traits du jour, sortant du sein de l'onde,
Commençaient d'émailler les bords de notre monde.

Songe de Vaux.

Ces vagues dont l'éclat dans les airs s'épanchant
Peint d'un si riche émail les portes du couchant.

Psyché, I.

Et lorsque le soleil se trouve vis-à-vis
Son éclat l'enrichit des couleurs de l'iris

Psyché, I.

(1) Vermeil est une couleur purement littéraire. On essaierait en vain d'en acheter un tube chez un marchand.

Pour elle le printemps s'est habillé de roses.

Clymène.

Filles du blond soleil et des pleurs de l'Aurore.

Adonis.

La blonde Aurore
En quittant le rivage maure
Nous avoit à table trouvés.

Lettre XXX à M. le duc de Vendôme.

L'air était peint de cent couleurs ;
Jamais parterre plein de fleurs
N'eut tant de sortes de nuances.

Psyché, II.

Une prairie verte comme fine émeraude

Psyché, II.

Ton dos reluit comme fin or.

Psyché, II.

Briller au plus profond d'un noir appartement.

Je vous prends sans verd.

Une noirceur qui la teignoit toute

Psyché, II.

La noirceur d'une forêt âgée de dix siècles

Lettre à sa femme, I.

D'autres encore, plus originales et mieux venues, qu'il est superflu d'étudier en détail : notamment cette belle image homérique :

.....Et déjà les vallons

Voyaient l'ombre en croissant tomber du haut des monts.

Philémon et Baucis.

Tant ne songeaient au service divin
Qu'à soi montrer au parloir aguimpées
Bien *blanchement*

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

et toutes les métaphores suivantes :

Il faut que, cette nuit
Quelque chose vous ait barbouillé le cerveau

Ragotin.

Je veux un peu d'hymen pour colorer l'affaire

Clymène.

Jamais la cour ne le décrassera

Psyché, I.

Noire inquiétude.

Adonis.

...Ceux enfin dont les vers ont noirci quelque belle,

Psyché, II.

Chacun farde sa marchandise.

Vie d'Ésope.

.....Il y a (dans ce livre) des absurdités et pas la moindre teinture
[de vraisemblance.

Préface des contes.

Abus ! L'hymen ternit l'amant le plus aimable.

Je vous prends sans verd, V.

Tes yeux sont flambants comme braise.

Psyché, II.

où, contrairement à la coutume du siècle, le sentiment ou l'idée
sont exprimés par une sensation.

Dans :

Une couleur de roses,
Par le somme appliquée, avoit, entre autres choses,
Rehaussé de son teint la naïve blancheur.

Clymène.

l'épithète morale « naïve » accolée au terme blancheur dut
être considérée par les premiers lecteurs de Clymène comme une
ravissante trouvaille.

Le vers suivant contient un effet similaire :

Notre bergère,
Aux injures du hâle exposait ses attraits.

La Captivité de Saint-Malc.

Quelques notations de couleurs précises qu'on ne rencontre point dans les fables :

Aux monts idaliens un bois délicieux
De ses arbres chenus semble toucher les cieux.

Adonis.

Repensant à l'ébène de cette personne,
Psyché, II.

Je vous prie de considérer ce gris de lin, ce couleur d'aurore, cet orange et surtout ce pourpre qui environnent le roi des astres.

Ibidem.

Quelques timides essais pour déterminer la nuance particulière d'une couleur (vide supra) :

.....Mais cette couleur fade
Ragotin, IV, 7.

Leur laine était d'une couleur de feu.
Psyché, II.

Des chaperons de drap rose sèche (vieux rose)
Lettre à sa femme, 25-8-1663

Ce visage plombé nous marque un air malade
Ragotin, III, 7.

Une écorce
Qu'au cinnamome on peut comparer en couleur
Le Quinquina.

Ses veines sont délicates et mêlées de feuille morte, isabelle et couleur d'aurore.
Lettre à sa femme, VI.

Cette maîtresse un tantet bise
Pâté d'anguilles, C. IV, 11.

Elle redevient rose,
Ceillet, aurore.
L'Abbesse malade, C. IV, 2.

Le meunier semble un Jodelet
Fariné d'étrange manière

Les Rieurs de Beaurichard, 5^e entrée.

Et, bien unique hardiesse, une tentative pour discerner les nuances du blanc :

Leur plumage est blanc, mais d'un blanc plus clair que celui des
[cygnes, même de près il paraît carné.

Psyché, I.

C'est là à peu près tout.

Réussirons-nous maintenant à concilier les résultats apparents de cette brève étude critique sur La Fontaine coloriste avec l'opinion courante et unanime qui a consacré son talent de peintre ?

Nous croyons avoir montré clairement et irréfutablement que notre auteur n'a jamais été coloriste pour le plaisir et que la couleur n'a point été pour lui autre chose qu'un moyen littéraire dont il a usé avec autant de grâce que de discrétion.

Comment cette vérité facile à découvrir n'a-t-elle point amené l'opinion à lui refuser le titre de peintre, qui comprend et pré-suppose la qualité du coloriste ?

C'est que tout d'abord l'angle de vision du lecteur et celui du critique sont essentiellement différents. Le lecteur est déterminé dans son sentiment par les lois de la logique affective, et le critique — j'entends le critique moderne — cherche à faire passer son appréciation dans le plan de la logique rationnelle.

Ces deux attitudes sont justifiables et naturelles. Il est intéressant de scruter minutieusement la psychologie artistique d'un auteur de génie, de révéler les mobiles secrets de son art, de débrouiller sous la trame des réalisations, l'écheveau complexe des intentions, de projeter en un mot la lumière sur la mise en œuvre. Nul travail n'est plus instructif, nul n'est plus capable de justifier l'admiration.

Mais le lecteur, disons-le une fois pour toutes, même le lecteur

délicat, ne s'embarrasse point de ce souci ; il ne fait point le départ entre l'intention et le résultat, et, en fin de compte, il a pleinement raison, car les fables sont faites pour être lues, non pour être mises sous un microscope. Il ne voit que l'édifice, non l'échafaudage ; son plaisir se suffit à lui-même et lui suffit. Si l'unique règle est de plaire, plaire est aussi l'unique critérium du succès.

D'ailleurs, nous n'avons envisagé ici, dans le style de La Fontaine, que les éléments traduisant directement la couleur. Or, on sait qu'il y en a d'autres, ce sont les éléments suggestifs : les premiers nous font voir immédiatement ; les seconds, par association d'idées, stimulent en nous une interprétation enrichie de sensations et de sentiments qui semblent dépasser le sens des mots.

L'écrivain, précisant nettement un seul caractère dominant dans ce qu'il peint, peut, si son choix est heureux, faire surgir à nos yeux la vision du tableau complet y compris la couleur.

On ne niera point, par exemple, que la sensation de couleur figure au nombre de celles qui sont évoquées dans notre esprit par les vers suivants :

Un certain loup dans la saison
Que les tièdes zéphyrs ont l'herbe rajeunie

Le Cheval et le Loup, F. V, 8.

Table de jaspe
Psyché, I.

Draperie de jaspe
Lettre à sa femme, V.

On l'avait déjà avertie de cette aventure ce qui la fit accourir le visage en feu comme une mégère.

Psyché, II.

L'autre a le teint plus frais qu'une jeune épousée.

L'Eunuque.

Sous les lambris moussus de ce sombre palais, etc.

Songe de Vaux, I.

Au milieu de la halle une bourgeoise en crête

Ragotin, IV, 2.

Le maître et son esclave attendant le trépas

Gisent ensanglantés.

La Captivité de Saint-Malc.

D'un carnage récent sa gueule est toute teinte

Les filles de Minée, C. V, 10.

Les alouettes font leur nid

Dans les blés quand ils sont en herbe

L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ,

F. IV, 22.

Mais si les raisons qui ont inspiré et parfois retenu La Fontaine dans son emploi de la couleur ne peuvent échapper à l'analyse minutieuse de son œuvre, cette analyse, d'autre part, est indispensable pour les déceler, et l'on ne les perçoit point lorsqu'on regarde le tableau à la distance à laquelle on doit équitablement le tenir.

Les couleurs sont à leur plan, les tons ont tout juste l'intensité qui convient. L'apprêt n'est point perceptible ; le lecteur ne se doute de rien parce que l'art est apparent, mais non l'artifice. C'est la perfection même.

La pratique de la couleur chez La Fontaine découle, nous l'avons vu, de sa théorie générale du décor.

D'autre part, s'il dépasse la grande majorité des auteurs contemporains par la réalisation objective de ses sensations chromatiques, c'est uniquement une question de degré. Dans le domaine de la théorie pure, il obéit fidèlement à une concep-

tion esthétique littéraire identique à la leur (1). Et la constatation de cette unité de dessein satisfait à la fois les exigences de la logique et les prévisions de l'expérience.

Nous ne savons dans quelle mesure cette fidélité est voulue ou même consciente et dans quelle mesure elle est spontanée.

Constatons encore que la rareté du coloris dans *La Fontaine* n'est réelle que par rapport à notre goût contemporain que l'éclat de la palette romantique a prévenu ; affirmons que notre admiration pour être historique — et partant juste — ne doit le comparer qu'à ses prédécesseurs ou mieux à ses contemporains et abandonnons la critique pour conclure en simple lecteur.

Il nous plaît qu'en cette matière le lecteur ait le dernier mot. Nous serons alors tenus de reconnaître que nos impressions gagnent en intensité ce qu'elles perdent en fréquence et que ses plus belles couleurs jettent un éclat aussi vif que ces rubis, ces émeraudes, ces opales dont la main d'un joaillier ingénieux isole les feux dans les ondulations vaporeuses d'une gaze grise (2) et légère comme la brume d'été (3).

(1) L'attitude philosophique de *La Fontaine* au regard de la couleur a été précisée par M. NAYRAC.

« Il admet et explique volontiers les illusions sensorielles, y compris les illusions de la vue, mais il ne peut admettre par raison ou par sentiment que la « couleur » soit aussi une hallucination. » *La Fontaine*, p. 138.

M. Nayrac analyse ensuite l'opinion de notre auteur sur la conception cartésienne appliquée aux couleurs.

(2) Les tons gris jouent un grand rôle dans l'orchestration des harmonies. Ils font éclater davantage les couleurs franches par l'opposition de leurs teintes neutres : accompagnement qui double la valeur du chant. Mais ces gris ne doivent être ni ternes, ni morts. Chez les grands coloristes, ils sont si bien appropriés aux ardeurs chantantes, qu'au lieu de paraître mornes par l'opposition des éclats, ils empruntent au contraire à l'antithèse complémentaire un surcroît de vibration (JULES BRETON, *La Peinture*).

(3) Ce chapitre et celui qui traite des sensations auditives ont déjà paru dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*. Nous remercions ici M. Daniel Mornet qui, avec son obligeance coutumière, nous a autorisé à les reproduire.

CHAPITRE III

Le Mouvement

Considérations générales. — Le mouvement expression de la vie physique de l'espèce et de l'individu. — Le mouvement expression de la vie intérieure. — Le mouvement et la progression dramatique. — Traduction littéraire du mouvement. — Le mouvement et la progression dramatique. — Traduction littéraire du mouvement. — Vocabulaire, construction, ellipses, temps des verbes, rythme, harmonie imitative, évocation. — Substitutions de sensations. — Les métaphores. — Conclusion.

« Les beaux mouvements, c'est la
musique des yeux »;

A. FRANCE, *Le Lys rouge*.

Qu'il contribue à la satisfaction d'un besoin vital, qu'il manifeste l'activité de jeu ou qu'il soit la traduction extérieure d'une émotion, le mouvement est une condition de la vie comme il en est la plus simple expression. Par les multiples et séduisantes qualités dont il peut être doué, vivacité, légèreté, grâce, ampleur, rythme, par toutes les combinaisons auxquelles il se prête, les vibrations synchrones que ses complexes harmonies éveillent dans notre âme, le mouvement est aussi un des charmes de la nature.

Le mouvement est acte, transposition de la pensée dans le monde concret : il la rend perceptible à nos sens. Or, si la fable est sans aucun doute d'intention plus ouvertement moralisatrice que tout autre genre littéraire, plus qu'aucun autre aussi, sauf le genre dramatique, elle vise à frapper l'imagination par l'intermédiaire des sens.

La reproduction objective de la vie est donc une des nécessités essentielles de sa nature.

Nous montrons, d'autre part, quel rôle modeste jouent dans La Fontaine certaines sensations comme celles de la couleur, de l'ouïe, de l'odorat, du goût, accessoires au point de vue dramatique et secondaires au point de vue artistique, en littérature s'entend.

Nous ne nous étonnerons donc pas de constater que la sensation de mouvement, dramatique entre toutes, puisque ce mot est synonyme d'action, susceptible de tant de possibilités esthétiques, joue au contraire un rôle considérable dans l'apologue.

Ce ne sera jamais, il est vrai, un rôle purement pittoresque. Dans la fable nous ne trouverons point la peinture désintéressée du mouvement : nous n'y admirerons pas l'ondulation de la mer, les frissons de la prairie décrits pour la seule joie que leur spectacle procure.

La Fontaine cependant eût été fort capable de les peindre, comme il apparaît lorsque l'action le nécessite :

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau

. , . . .

Du bout de l'horizon accourt avec furie...

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Mais, en général, ce n'est point là son affaire.

Le mouvement est, disions-nous, l'expression de la vie. « Tout aime et tout pullule dans le monde. » La vie d'autre part, n'est pas une abstraction, elle ne se manifeste qu'à travers des espèces et des individus. Aussi le mouvement dans la nature, et partant dans la fable, nous renseigne-t-il premièrement sur les allures, le caractère des races, l'attitude, le geste inconscient qui les différencie :

La rampante bête.

L'Homme et la Couleuvre, F. X, I.

La gent *trotte-menu* s'en vient chercher sa perte.

Le Chat et le vieux Rat, F. III, 18.

Le chat *grippe-fromage*...

Ronge-maille le rat

Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

Un milan, qui dans l'air *planait*, *faisait la ronde*,

La Grenouille et le Rat, F. IV, 11.

Les gestes les plus fréquents chez les animaux sont ceux qui assurent la conservation de l'individu, ceux que nécessite l'accomplissement des fonctions vitales.

Lutter contre un ennemi, le fuir, chasser, saisir une proie, la « gripper » la dévorer, avec quelle richesse La Fontaine n'a-t-il pas peint toutes ces diverses activités !

Le cheval lui *desserre*

Un coup

Le Renard, le Loup et le Cheval, F. XII, 17.

A ces mots ; sort de l'ancre un lion grand et fort

Le pâtre se *tapit*

Le Pâtre et le Lion, F. VI, I.

La gent maudite aussitôt poursuit

Tous les pigeons, en fit *ample carnage*

Les Vautours et les Pigeons, F. VII, 8.

Que ses enfants gloutons, d'un *bec toujours ouvert*

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

Étranglent la moitié des agneaux les plus gras

Les *emportent aux dents*, dans les bois se retirent

Les Loups et les Brebis, F. III, 13.

Donc il faut le *croquer* aussitôt qu'on le *happe*

Les Souris et le Chat-Huant, F. XI, 9.

Brouter, croquer, gober, laper, happer, tondre, manger chichement, manger gloutonnement, etc., voilà les termes pittoresques qui reviennent constamment sous sa plume.

Le mouvement peut également être l'expression d'une habitude mentale caractéristique comme dans les vers suivants, la badauderie, l'insouciance ou la joie :

La gent qui porte crête, au *spectacle* accourut
Les deux Coqs, F. VII, 13.

La gazelle s'allait ébattre innocemment.
Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat, F. XII, 15.

Toujours sautant aux prés, dansant sur la verdure
Daphnis et Alcimadure, F. XII, 24.

Ma commère la carpe y faisait mille tours
 Avec le brochet son compère.
Le Héron, F. VII, 4.

ou d'une habitude physique, d'un caractère de l'espèce :

Veut-on que j'aïlle droit quand on y va tortu
L'Écrevisse et sa Fille, XII, 10.

Il lève un peu la tête, et puis siffle aussitôt ;
 Puis fait un long repli, puis tâche à faire un saut
Le Villageois et le Serpent, F. VI, 13.

..... mais où mieux ? Jean Lapin s'y blottit.
L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

Deux mulets cheminaient
Les deux Mulets, F. I, 4.

Voyez-vous à nos pieds fouir incessamment
 Cette maudite laie et creuser une mine ?
L'Aigle, la Laie et la Chatte, F. III, 6.

Au regard de l'individu isolé, le mouvement fournit des renseignements aussi intéressants. Il dénote son activité dramatique :

Un octogénaire plantait.
Le Vieillard et les trois jeunes Hommes,
 F. XI, 8.

Un cerf, s'étant sauvé dans une étable à bœufs

L'Œil du Maître, F. IV, 21.

L'un se mit sur le dos, prit l'œuf entre ses bras

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Notre agace

Sautant, allant de place en place.

L'Aigle et la Pie, F. XII, 11.

L'insecte, sautillant, cherchait à se réunir

Le Villageois et le Serpent, F. VI, 13.

C'est grand honte

Qu'il faille voir ainsi clocher ce jeune fils.

Le Meunier, son Fils et l'Ane, F. III, 1.

A l'endroit où gisait cette somme enterrée.

Il y fit tant de tours qu'un fossoyeur le vit.

L'Avare qui a perdu son Trésor, F. IV, 20.

.....Un certain vautour, à la serre cruelle,

Vit notre malheureux qui, traînant la ficelle

Et les morceaux du lacs qui l'avait attrapé ;

Semblait un forçat échappé.

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

L'âne s'en vient lourdement,

Lève une corne toute usée.

L'Ane et le petit Chien, F. IV, 5.

Sur le mulet du fisc une troupe se jette

Le saisit au frein et l'arrête.

Les deux Mulets, F. I, 4.

Une chauve-souris donna tête baissée

Dans un nid de belettes ;

La Chauve-Souris et les deux Belettes, F. II, 5.

Leur ennemi changea de note

Sur la robe du dieu fit tomber une crotte :

Le dieu la secouant jeta les œufs à bas.

L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

Et de la sorte déguisé
Se niche et se blottit dans une huche ouverte.

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

il marque son caractère individuel :

Le passereau, moins circonspec,
Lui donnait force coups de bec.

Le Chat et les deux Moineaux, F. XII, 2.

interprète ses sentiments personnels :

Il laisse la tortue
Aller son train de sénateur.

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

qui d'autre qu'elle-même, en effet, saurait qu'elle se hâte ? Le mouvement physique sera enfin et surtout l'expression d'un mouvement intérieur, la manifestation visible d'un état d'âme :

Honteux comme un renard qu'une poule aurait pris
Serrant la queue et portant bas l'oreille.

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

Il marchait d'un pas relevé ;
Et faisait sonner sa sonnette :

Les deux Mulets, F. I, 4.

Qui te *panades*, qui déploies
Une si riche queue

Le Paon se plaignant à Junon, F. II, 17.

Il allait par pays, accompagné du chien,
Gravement, sans songer à rien

L'Ane et le Chien, F. VIII, 17.

Il la retrouve en bonne compagnie
Dansant, sautant, menant joyeuse vie,
Et des mugets avec elle à foison.

Le Mari confesseur, C. I, 4.

La femme du lion mourut
Aussitôt chacun accourut
Pour s'acquitter envers le prince.

Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

l'attitude physique venant ici confirmer le portrait moral.

Il donne encore la traduction d'une vive émotion :

Il arrive, les sens troublés,
Et tous les poumons essoufflés.

La Ligue des Rats, F. XII, 27.

Le père mort, les trois femelles
Courent au testament, sans attendre plus tard.

Le Testament expliqué par Ésope, F. II, 20.

Il s'inquiète, il trépigne, il remue
Oreille et queue.

Le Jugement du compère Pierre, C. IV, 10.

Et cependant faisant le guet
Il était douteux, inquiet
Un souffle, une ombre, un rien, tout lui donnait la fièvre

Le Lièvre et les Grenouilles, F. II, 14.

Si les peintures de La Fontaine sont si vives, si animées, si elles marquent si bien la progression dramatique de l'action, c'est qu'une observation directe et attentive lui a révélé quel était le mouvement qu'il faut choisir à l'exclusion des autres, le plus simplement significatif, le plus suggestif, car les effets qu'il vise sont dynamiques, non plastiques.

Le quadrupède écume et son œil étincelle,
Il rugit, on se cache, on tremble à l'environ.

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

Chez lui, la notation du sentiment se change en notation de sensation, celle-ci étant plus objective et plus pittoresque ; en voici plusieurs exemples :

Un honnête homme en pareil cas,
Aurait fait un saut de vingt brasses

La Fortune et le jeune Enfant, F. V, 11.

L'un se baissait déjà pour amasser la proie ;
L'autre le pousse, et dit : « Il est bon de savoir
Qui de nous en aura la joie. »

L'Huître et les Plaideurs, F. IX, 9.

L'on va, l'on vient, les valets font cent tours,
L'intendant même ;

L'Œil du Maître, F. IV, 21.

Et les petits, en même temps
Voletants, se culebutants,
Délogèrent tous sans trompette.

L'Alouette et ses Petits, F. IV, 22.

Il aiguisait son bec, battait l'air de ses flancs
Et s'exerçant contre les vents
S'armait d'une jalouse rage.

Les deux Coqs, F. VII, 13.

Ainsi s'avançaient pas à pas
Nez à nez, nos aventurières,

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

On perçoit combien ses descriptions du mouvement sont indissolublement tissées dans la trame de l'action si on analyse les vers suivants :

Lève tes pieds en haut et tes cornes aussi
Mets-les contre le mur : le long de ton échine
Je grimperai premièrement
Puis, sur tes cornes m'élevant...

Le Renard et le Bouc, F. III, 5.

Ne voit-on pas que le renard en décrivant si minutieusement les temps successifs de l'action démontre combien leur suite est naturelle, facile à exécuter et produit ainsi sur le pauvre bouc un effet cumulatif de suggestion.

Par contre, et fort naturellement, l'immobilité sert à La Fontaine à caractériser l'approche de la mort :

Aperçut un serpent sur la neige étendu
Transi, gelé, perclus, immobile, rendu
N'ayant pas à vivre un quart d'heure.

Le Villageois et le Serpent, F. VI, 13.

*
* * *

Pour mettre du mouvement dans un récit, il ne suffit pas de faire beaucoup agir ses personnages, il faut que la véhémence de la parole corresponde à la variété de l'action (1). La Fontaine se conforme d'avance et spontanément à cet excellent précepte.

« J'ai cent ruses au sac », dit-il (2), et il les emploie toutes pour animer ses fables par une traduction magistrale des mouvements de la vie. Choix des mots, souplesse de construction, ellipses, variété du mètre, harmonie imitative, tous les moyens sont bons et tous sous sa plume deviennent intensément expressifs.

Que de termes pittoresques qui, dans notre enfance, ont gravé d'un trait évocateur une indélébile silhouette dont le souvenir vit en nous, celle de quelque baudet balourd, du paon fanfaron, du renard matois ou du loup jobard.

L'âne se *prélassant* marche seul devant eux ;

Le Meunier, son Fils et l'Ane, F. III, 1.

Dans ce penser il se *carrait*.

L'Ane portant des reliques, F. V, 14.

Puis parmi d'autres paons tout fier se *panada*

Le Geai paré des plumes du Paon, F. IV, 9.

Indélébiles, ces traits le sont parce que la vision qu'ils représentent, vision précise, nette, aiguë, est traduite toujours par le mot propre, le mot inévitable, le mot « heureux » :

Puis après, par les pieds, je vous *brandouillerai*.

Ragotin, IV, 9.

(1) P. SOURIAU, *La Suggestion dans l'art*, Paris, Alcan 1909, p. 139.

(2) *Le Chat et le Renard*, F. IX, 14.

Vous *campez-vous* jamais sur la tête d'un roi ?

La Mouche et la Fourmi, F. IV, 3.

Voyez-vous cette main qui par les airs *chemine*

L'Hirondelle et les petits Oiseaux, F. I, 8.

Quand Vulcain, *clopinant*, lui vint donner à boire.

Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 12.

Il met sur pieds sa bête, et la fait *détaler*

Le Meunier, son Fils et l'Ane, F. III, 1.

La navette en cousant *entrelace* la trame

Traduction de Sénèque.

Car que me chaud si le Nord *s'entrepille*

Ballade sur la Paix des Pyrénées.

De suivre pas à pas toutes nos actions ?

Notre sort en dépend : sa course *entre-suivie*

Ne va, non plus que nous, jamais d'un même pas ;

L'Horoscope, F. VIII, 16.

Ça *galons-le* (1) en enfant de bon lieu

Le Diable de Papefiguière, C. IV, 5.

Maint estafier accourt ; on vous *happe* votre homme

On vous *l'échine*, on vous l'assomme.

Un Fou et un Sage, F. XII, 22.

Avec ses ongles tout d'acier ;

Prend le nez du chasseur, *happe* le pauvre sire :

Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 12.

Malgré le bestion *happait* mouches dans l'air

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

Aussitôt un autour *planant* sur les sillons

L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette, F. VI, 15.

L'aigle *fondant* sur lui, nonobstant cet asile.

L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

(1) Rossons-le.

Mercure, au lieu de donner celle-là
 Leur en *décharge* un grand coup sur la tête.

Le Bûcheron et Mercure, F. V, 1.

L'autre, qui s'en doutait, lui *lâche une ruade*
 Qui vous *lui met en marmelade*
 Les mandibules et les dents.

Le Cheval et le Loup, F. V, 8.

Feignit vouloir gravir, *se guinda* sur ses pattes,

Le Renard et les Poulets d'Inde, F. XII, 18.

Il descend, et son poids, emportant l'autre part,
Reguinde en haut maître Renard

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

Ne *rebroussât* d'horreur vers le manoir liquide

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Mes jambes et mes pieds se *trémoussent* assez

Ragotin.

A la fin le pauvre homme
S'en courut chez celui qu'il ne réveillait plus.

Le Savetier et le Financier, F. VIII, 2.

terme dont l'emploi représente parfois une création hardie :

Et fussiez-vous *embâtonnés*,
 Jamais vous n'en serez les maîtres.

La Chatte métamorphosée en Femme, F. II, 18.

Caracolant, *frisant l'air* et les eaux.

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

Ses termes pittoresques, suggérant le mouvement il les
 emprunte à la langue technique de tous les métiers :

Nous vous *voiturérons* par l'air en Amérique,

La Tortue et les deux Canards, F. X, 2.

Son hôte la menait tantôt fendre du bois,
 Tantôt fouir, *houer*.

La Goutte et l'Araignée, F. III, 8.

On vous *sangla* le pauvre drille.

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Quand cet homme à plein poing est venu me *charger*.

Ragotin.

souvent à la chasse et fort naturellement, puisqu'il s'agit de bêtes :

Et puis quand le chasseur voit que le chien la *pille*

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Le sanglier rappelant les restes de sa vie

Vient à lui, le *découd*, meurt vengé sur son corps.

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 27.

Son maître le rappelle, et crie et se tourmente

Lui *présente le leurre*.

Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 12.

Le roi des animaux se mit un jour en tête

De giboyer ;

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

On nous voit tous, pour l'ordinaire,

Piller le survenant, nous jeter sur sa peau.

Les Lapins, F. X, 14.

Il s'enfuit dans son fort, *met les chiens en défaut*

Le Lièvre et la perdrix, F. V, 17.

à l'art militaire aussi :

Ratopolis était *bloquée*

Le Rat qui s'est retiré du Monde,
F. VII, 3.

Que l'on *déloge sans trompette*

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

C'est par le verbe pittoresque et coloré qu'il traduit généralement le mouvement, mais il trouve aussi parfois des substantifs évocateurs tels que *Haha* (s. m. et f.) obstacle interrompant brusquement le chemin que l'on suit ; *remue-ménage*,

étrif, au sens de lutte dans *La Servante justifiée*, C. II, 6.

L'impropriété du mot « pas » au sens où il l'emploie vaut bien un sourire dans l'exemple suivant :

A ces paroles, la tortue
S'écrie et dit : « Ah ! si j'étais
Comme un corbeau d'ailes pourvue
Tout de *ce pas* je m'en irais
Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

La Fontaine connaît à fond les ressources de toutes les parties du discours : il sait que le présent de l'indicatif est le seul temps propre à évoquer intégralement devant nos yeux le tableau mouvant de la vie :

Le corbeau *part* à tire d'aile
Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

Cependant on *fricasse*, on se *rue*, on *cuisine*
Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

Mais il sait aussi que, uniformément employé, il perdrait sa force évocatrice. Pour qu'il produise tout son effet utile, il faut que son usage soudain surprenne le lecteur. En conséquence dans une description, nous le verrons pour ainsi dire encadré entre d'autres temps et il apparaîtra brusquement pour concentrer la lumière sur la phase de mouvement essentielle à un moment donné. Succédant ainsi à l'imparfait qui semble s'étendre dans la durée, le présent peut marquer une intervention soudaine :

Six forts chevaux tiraient un coche
.

Une mouche *survient* et des chevaux s'approche
Le Coche et la Mouche, F. VII, 9.

Chaque fois qu'il s'agit de la mouche, La Fontaine emploie

le verbe au présent, mais il revient à l'imparfait pour décrire les autres personnages plus calmes :

Le moine *disait* son bréviaire, une femme chantait.

Ibidem.

Il utilise aussi le présent pour dénoter la rapidité foudroyante de l'action.

Un milan qui dans l'air planait.....

Il *fond* dessus

La Grenouille et le Rat, F. IV, 11.

Le présent suivra également bien un passé défini lorsqu'il s'agira non plus de montrer le contraste entre la durée de deux mouvements mais de faire voir dans le second la conséquence instantanée du premier :

Il *vit* son éléphant couché sur l'autre rive :

Il le *prend*, il *l'emporte*...

Les deux Aventuriers et le Talisman,
F. X, 13.

Ils *entendirent* du bruit :

Le rat de *ville* *détale*

Le Rat de Ville et le Rat des Champs,
F. I, 9.

L'effet produit, le présent est immédiatement abandonné, et le récit, grâce au prétérit, reprend son allure narrative .

On *écorche*, on *taille*, on *démembre*

Messire Loup, le monarque en *soupa*

Le Lion, le Loup et le Renard, F. VIII, 3.

A ces mots, le serpent, se laissant attraper

Est pris, mis en un sac ; et ce qui fut le pire

On résolut sa mort, fût-il coupable ou non

L'Homme et la Couleuvre, F. X, I.

L'infinif de narration est aussi fort propre à exprimer un

mouvement soudain et rapide : nous en trouverons des exemples abondants et très suggestifs :

Et les mortels crédules
De courir à l'achat

Le Fou qui vend la Sagesse, F. IX, 8.

Et mon chat *de crier*, et le rat *d'accourir*

Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

Caquet bon bec alors *de jaser* au plus dru

Sur ceci, sur cela, sur tout.

L'Aigle et la Pie, F. XII, 11.

Grenouilles aussitôt *de sauter* dans les ondes

Grenouilles *de rentrer* en leurs grottes profondes

Le Lièvre et les Grenouilles, F. II, 14.

Aussitôt perles *de tomber*....

Soubrettes *de les enfil*er.

Le petit Chien, C. III, 13.

Pour traduire un mouvement l'infinitif est parfois employé comme substantif verbal :

Au sortir des forêts

Le Lion et le Rat, F. II, 11.

Dans toute phrase, l'ordre des mots impliquant l'ordre des pensées auxquelles il correspond, possède en soi une vertu expressive (1). Chaque infraction à la suite logique des parties du discours provoque dans l'esprit du lecteur un changement immédiat de perspective et substitue généralement une vision à une simple perception intellectuelle des faits. Quelques exemples tirés des fables le feront aisément voir.

Un jour sur ses longs pieds allait je ne sais où...

(1) C'est ce que Taine semblerait n'avoir pas compris lorsqu'il écrit : « La prose et la conversation n'ont pas d'inversions. Les poètes n'en font que pour obéir à la mesure ou pour être solennels ».

Il est clair ici que la lenteur désinvolté du mouvement est suggérée par le ralentissement dans la progression de la phrase occasionné par l'inversion qui rejette verbe d'abord, sujet ensuite jusqu'à la dernière extrémité...

Un effet analogue est obtenu dans les vers :

Tantôt on les eût vus côte à côte nager

Le Cygne et le Cuisinier, F. III, 12.

L'insertion de « côte à côte » entre le sujet et le verbe ralentit dans une égale mesure la progression de la phrase et celle du mouvement qu'elle exprime.

Plus frappant encore nous semble l'exemple suivant :

Un milan qui dans l'air planait.

La Grenouille et le Rat, F. IV, 11.

où la phrase, comme l'oiseau, reste suspendue.

Même effet dans :

Les sages quelquefois, ainsi que l'écrevisse
Marchent à reculons.

L'Écrevisse et sa Fille, F. XII, 10.

(Mon cheval) en a du coup si rudement bronché.

Ragotin, I, 10.

Non seulement l'ordre des mots, mais la dimension même des propositions — dimension relativement équivalente par hypothèse à la durée du mouvement — peut, par elle-même, être expressive :

Raton avec sa patte
D'une manière délicate
Écarte un peu la cendre et retire les doigts
Puis les reporte à plusieurs fois
Tire un marron, puis deux, puis trois en escroque
Et cependant Bertrand les croque.

Le Singe et le Chat, F. IX, 17.

Se promettant de rire à son enterrement
 Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête
 Puis rentrent dans leurs nids à rats
 Puis ressortant font quatre pas
 Puis enfin se mettent en quête.

Le Chat et le vieux Rat, F. III, 18.

Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle
 Tantôt pique l'échine et tantôt le museau
 Tantôt entre au fond du naseau

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

La construction peut dénoter ou bien une suite de mouvements enchaînés entre eux pouvant, soit être produits par la même cause :

Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'août
 Creusez, fouillez, bêchez, ne laissez nulle place
 Où la main ne passe et ne repasse.

Le Laboureur et ses Enfants, F. V, 9.

Se vautrant, grattant et frottant
 Gambadant, chantant et broutant.

Le Vieillard et l'Ane, F. VI, 8.

soit tendre au même effet :

On écorche, on taille, on démembre.

Le Lion, le Loup et le Renard, F. VIII, 3.

Maint vieux chat.....

Les guetta, les prit, fit main basse.....

La Querelle des Chiens et des Chats, F. XII, 8.

Pour mieux exprimer la rapidité, les mots expressifs seront non seulement accumulés, mais tassés : tous les termes non essentiels, articles et pronoms seront supprimés — autant de temps de gagné :

Siffle, souffle, tempête et brise en son passage.

Phébus et Borée, VI, 3.

Chien, berger et troupeau tout fuit vers le village

Le Loup et le Renard, F. XII, 9.

Que tout aime et que tout pullule dans le monde

Monstres marins au fond de l'onde

Tigres dans les forêts, alouettes aux champs.

L'Alouette et ses Petits, F. IV, 22.

Même dans les cas où l'effet d'accumulation n'est pas cherché
La Fontaine, dans la vue d'activer le mouvement, supprime
souvent ces mots non indispensables : articles, conjonctions et
pronoms :

Étranglent la moitié des agneaux les plus gras

Les emportent aux dents, dans les bois se retirent.

Le Loup et les Brebis, F. III, 13.

Le renard sort du puits, laisse son compagnon

Le Renard et le Bouc, F. III, 5.

Puis prend son temps, fond sur le cou

Du lion, qu'il rend presque fou.

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

Une autre fois. Le galant aussitôt

Tire ses grègues, gagne au haut.

Le Coq et le Renard, F. II, 15.

L'homme lui mit un frein, lui sauta sur le dos

Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf, F. IV, 13.

Il va même jusqu'à supprimer le verbe pour exprimer un
mouvement plus soudain :

Voilà mon loup par terre.

Le Renard, le Loup et le Cheval, F. XII, 17.

Une servante vient balayer tout l'ouvrage

Autre toile tissue, autre coup de balai.

La Goutte et l'Araignée, F. III, 8.

Un nouveau mort : mon loup a les boyaux percés

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 27.

Sans avoir besoin d'ellipses il est d'ailleurs fort capable d'atteindre aux extrêmes limites de la concision dans l'expression du mouvement. Qu'on en juge :

Il fait trois serpents de deux coups.

Le Villageois et le Serpent, F. VI, 13.

Supprimer des mots essentiels, cela est fort bien, mais l'expression peut tout aussi bien être renforcée par le procédé inverse, c'est-à-dire l'emploi de mots explétifs, témoin le « vous » du vers suivant :

Le fidèle émoucheur

Vous empoigne un pavé, le lance avec raideur

L'Ours et l'Amateur de Jardin, F. VIII, 10.

La plupart des images dont La Fontaine se sert pour nous peindre le mouvement sont, cela va de soi, d'ordre sensible plutôt que d'ordre intellectuel, cependant ces dernières sont loin de faire complètement défaut dans son œuvre.

C'est où ces dames vont *promener leurs caprices*

Rien ne peut arrêter cet animal grimpat.

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

Il s'éloigne des chiens, *les renvoie aux calendes*

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

Ailleurs « le loup qui vient à pas comptés », « la tortue qui va son train de sénateur », « la vieille qui courait comme un lutin par toute sa demeure » en sont autant d'exemples.

Le mouvement peut même être simplement décrit par le sentiment qui le provoque, mais ce procédé est contraire à la pratique générale du fabuliste, en voici un cas :

Un mort s'en allait tristement

S'emparer de son dernier gîte.

Un curé s'en allait *gaiement*

Enterrer ce mort au plus vite.

Le Curé et le Mort, F. VII; 11



L'ampleur que nous avons pu donner à ce chapitre pour des raisons spécifiées au début nous laisse présumer que l'emploi métaphorique des termes dénotant le mouvement sera particulièrement abondant chez La Fontaine. C'est, en effet, ce qui a lieu, mais avant d'étudier la substitution d'autres sensations ou de sentiments à la sensation de mouvement, il convient de se rendre compte des substitutions qu'il a effectuées dans les limites de cette sensation elle-même. Il remplace parfois un terme exprimant un mouvement par un autre mot remplissant la même fonction, mais qu'il juge plus vif, plus coloré, plus rapide. On verra clairement ce que nous entendons en comparant les deux vers suivants contenant les mots « déloger » et « déménager » :

.....Voletants, se culebutant
Délogèrent tous sans trompette.

L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un Champ,
F. IV, 22.

Le pauvre bestion tous les jours déménage

La Goutte et l'Araignée, F. III, 8.

Déloger (nous faisons abstraction de l'expression sans trompette) est déjà en soi un terme humoristique, puisqu'il implique l'assimilation d'un terrier à un logis, mais dans le second vers, la note amusante porte sur le terme de mouvement lui-même puisque *déménager* évoque l'idée d'un transport de meubles, l'expression est donc beaucoup plus saisissante.

Voici d'autres substitutions de mouvements à mouvements, la dernière est particulièrement comique :

Chacun de nous décampera.

L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un Champ,
F. IV, 22.

Aller son train de sénateur

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

L'un voulait le garder ; l'autre le voulait vendre
Tandis que coups de poing trottaient

Les Voleurs et l'Ane, F. I, 13.

Même emploi figuré d'un mouvement pour un autre lorsque
le terme propre serait moins dramatique dans :

De ses brebis à peine la première
A fait le saut qu'il suit une autre sœur

L'Abbesse malade, C. IV, 2.

Sans toi ces happe-chair
M'allaient faire danser un entrechat en l'air

Ragotin, V, 16.

Le pauvre nonnain
N'osait branler et la vue abaissait

Le Psautier, C. IV, 7.

Si cet enfant avait plusieurs oreilles
Ce ne serait à vous bien besoiné

Le Faiseur d'Oreilles, C. II, 1.

Ces substitutions d'une sensation de mouvement à une autre
sensation de même ordre constituent déjà des emplois figurés.
On s'en rend compte aisément en comparant :

Tendrons d'entrer en danse
Au gazouillis des ruisseaux de ces bois.

Féronde, C. IV.

où il exprime un fait réel par le terme qui le caractérise norma-
lement avec les deux expressions :

Têtons d'entrer en danse

La Servante justifiée, C. II, 6.

L'abbesse aussi voulut entrer en danse.

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

où il ne s'agit plus que d'une danse purement métaphorique,

bien qu'à vrai dire l'action visée comporte encore le rythme dans le mouvement.

Le cas n'est pas toujours aussi clair ; ainsi dans :

Le maître étant bon compagnon
Eut bientôt empaumé la dame

Pâtés d'Anguilles, C. IV, 11.

bien habile qui dira si « empaumer » est pris au propre ou au figuré — doute qui redouble quand on songe que La Fontaine était de ceux pour qui tout bonheur que la main n'atteint pas n'est qu'un rêve.

La substitution, en vue d'une métaphore, peut affecter des sensations d'origine et de nature différentes. Voici un mélange de sensations visuelles et auditives :

La belle avait un père, homme prudent et sage
Il laissa le torrent couler
A la fin pour la consoler :

La jeune Veuve, C. VI, 21.

L'un contre l'autre jetés
Au moindre *hoquet* qu'ils treuvent

Le Pot de terre et le Pot de fer, F. V, 2.

de mouvement et de toucher :

Je ne me puis dépêtrer de cet homme.

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Tous les cas que nous venons d'envisager sont, en somme, parfaitement normaux au xvii^e siècle, mais on sera sans doute surpris de trouver dans La Fontaine une notation franchement impressionniste :

Les toits fourmillants de l'avare cité

La Captivité de Saint-Malc.

Les toits sont, en effet, immobiles, une telle vision à cette

date est fort curieuse. On voit très bien comment l'auteur y est arrivé grâce à un vers comme :

Le sermon voit rarement une telle fourmilière.

Lettre aux Muses.

qui fournit l'impression intermédiaire. Ici il décrit bien encore sous les espèces du mouvement une foule immobile, mais il la voit vraiment en train de s'installer et non encore figée — son expression retarde simplement de quelques minutes sur la réalité.

Voici des cas mixtes où il y a incertitude entre l'emploi propre et figuré — l'expression représente une métaphore en voie de de création :

Ne tombez jamais sous ma patte.

Le Loup et la Cigogne, F. III, 9.

On les vient prier d'une autre danse,

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Dans les vers suivants, au contraire, « prendre pied » ne dénote que la substitution d'une image visuelle à un sentiment : le complément « sur cette indulgence » suffit à établir que le mouvement est purement imaginaire :

Qu'arriva-t-il ? Notre engeance

Prit pied sur cette indulgence

Tout l'Olympe s'en plaignit

Jupiter et les Tonnerres, F. VIII, 20.

Fort nombreux sont les cas où La Fontaine exprime en termes de mouvement physique des idées abstraites. Il est difficile, ou pour mieux dire impossible, de déterminer la part d'originalité qui lui revient dans chacun. Elle est nulle, cela est évident, dans une phrase comme :

.....Et son âme agitée

Roule mille pensers qu'en ses yeux on voit peints.

Songe de Vaux.

N'a-t-on point, au contraire, l'impression que la métaphore est originale quand on lit :

Pour me rendre à vos lois mon zèle a *galopé*

Daphné, V, 6.

Mais entre ces deux extrêmes, qui saurait distinguer parmi les nombreux effets qu'il produit ? Nous ne tenterons pas de le déterminer, pas plus que de dire quelles sont exactement les métaphores qui étaient mortes à son époque et qui ne se comprennent plus comme telles que grâce à une sorte de reconstitution intellectuelle. Nous nous contenterons de fournir de nombreux exemples pour en attester la fréquence :

Tant sur ce point mes vers font de *rechutes*

Les Lunettes, C. IV, 12.

L'esprit de contradiction

L'aura fait *flotter* d'autre sorte.

La Femme noyée, F. III, 16.

C'est ce qui *roulait* au cœur de ces femmes

Psyché, I.

Douze lustres et plus ont roulé sur ta vie :

De soixante soleils la course entresuivie

Ne t'a pas vu goûter un moment de repos.

Épître, XXII.

Une petite inclination de tête qui *ébranla* légèrement l'univers.

Psyché, II.

Las ! nous *irons cahin caha*

Les Rieurs de Beau Richard.

Mais la peste la plus grande

Tomba presque en tous endroits

Sur le peuple *souriquois*.

Le combat des Rats et des Belettes, F. IV, 6.

Sans qu'il se doute brin

De ce qu'amour en dehors vous lui *brasse*

Le Cuvier, C. IV, 13.

Quoi donc ! méchante femme
A ton mari tu brassais un tel tour.

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

La rage alors se trouve à son jaîte montée.

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

Sans l'avertir au moins. Est-il juste qu'on meure
Au piéd levé ? dit-il, attendez quelque peu.

La Mort et le Mourant, F. VIII, 1.

..... Voltigeant de propos en autre

Psyché, II.

Ce dernier trait désarçonna le philosophe.

Vie d'Ésope.

..... de ses feux la mémoire importune
Le talonnait.

Le Faucon, C. III, 5.

Est-ce que vous ne voulez donc pas vous taire, et me tourner les
[talons ?

La Coupe enchantée.

Il est enragé. Comme il roule ses yeux.

La Coupe enchantée.

Il partit comme un trait

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

C'était une affaire faite :

Mais elle allait au point et ne marchandait pas.

La Coupe enchantée.

Aille puiser son âme en un trésor commun.

La Souris métamorphosée en Fille, F. IX, 7.

Dès que l'un de ceux-ci s'empare de nos cœurs,
Tous viennent à la file ; il ne s'en manque guères

Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

Que feront des valets qui toute la journée
Vous verront contre eux déchaînée ?

Le Mal marié, F. VII, 2.

Une jeune souris crut *fléchir* un vieux chat.

Le vieux Chat et la jeune Souris, F. XII, 5

Calliste, *attrapant* son mari

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Ce discours *porta coup*.

La Coupe enchantée, C. III, 4.

J'étrillerai quelqu'un

Ragotin, IV, 7.

Les droits d'hymen *allant toujours leur train*

Besoin n'était qu'elle fit la jalouse

Les Rémois, C. III, 13.

Sur les ailes du Temps la tristesse *s'envole* ;

La jeune Veuve, F. VI, 21.

Je ne veux de *plein saut*

Prendre la ville

Féronde, C. IV, 6.

Quand un plaideur s'en vient *m'enfiler* son procès.

L'Eunuque, V. 2.

Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes

Et leur fait *arpenter* les landes.

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

La Mort ne surprend point le sage :

Il est toujours prêt à *partir*,

La Mort et le Mourant, F. VIII, 1.

Toute comparaison en *cloche*

Lettre à Mme de La Fayette.

Dans un profond ennui le lièvre se *plongeait*

Le Lièvre et les Grenouilles, F. II, 14.

Dans tous ces exemples, nous le voyons, le terme figuré caractérisant le mouvement métaphorique est un verbe, comme cela est le plus naturel, mais parfois un substantif est usité dans cette acception :

La pitié est celui des *mouvements* du discours qui me plaît le plus.

Psyché, I.

Tant qu'en un *tournemain* tous les plats étant vides...

Ragotin.

..... Dans l'ordinaire *train* des communs sentiments

La Matrone d'Ephèse, C. V, 6.

Certaines des métaphores de La Fontaine dont nous serions bien en peine de prouver l'originalité, représentent pourtant sinon de véritables créations, du moins une adaptation personnelle très distincte, et de ce fait un réel rajeunissement :

..... Toujours notre cabale y trouve à *regratter*

Clymène.

Le bien de notre amant s'en va *le grand galop.*

Le petit Chien, C. III, 13.

Le sort dont votre cœur est si favorisé

Ne va *donner taloche* à cet amant usé

Que pouvons en donner un autre.

Jeune et brave

Ragotin.

Mais aimer quelque peu ne fut jamais blâmé

Et moi-même, autrefois, je m'en suis *escrimé.*

L'Eunuque.

Dont il avint qu'il *sauta par-dessus*

Ces longs soupirs et tout ce vain martyr.

Le Berceau, C. II, 3.

L'amour fait dans mon cœur d'étranges *cabrioles*

Ragotin, IV, 6.

Terminons en signalant encore quelques métaphores fondées sur le mouvement et dans lesquelles, soit par l'extrême appropriation du terme :

Mères et nourrissons faisaient leur *tripotage*

L'Aigle, la Laie et la Chatte, F. III, 6.

ou au contraire, par son incongruité :

Soupirs *trottaient*

Le Psautier, C. I, 7.

l'auteur obtient un effet humoristique.

Il serait à cet égard difficile de mettre la main sur une trouvaille plus riche, sur une image moins xvii^e siècle que la suivante :

Il se *distillait* en adieux

Joconde, C. I, 1.

Effets humoristiques encore qu'il obtient en créant cette fois de toutes pièces et en donnant ainsi un caractère permanent à des substantifs dans lesquels il a pittoresquement immobilisé un mouvement :

La gent trotte-menu s'en vient chercher sa perte
Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

Traîne-malheur

La Jument du compère Pierre, C. IV, 10.

Forge-papa

L'Ermite, C. II, 15.

Dans notre chapitre sur La Fontaine coloriste, nous montrons que la description de la couleur ne pouvait s'effectuer que par voie exclusivement symbolique : ce n'est que par métaphore qu'on parle de la couleur du style. Il n'en va pas de même pour le mouvement. Style et mouvement ont, en effet, un caractère commun : ils se déroulent tous deux dans le temps. Le bon écrivain peut tirer grand parti de cette affinité pour décrire le mouvement. Il n'est plus restreint aux seuls symboles mais peut utiliser des moyens directs. A cet effet il peut d'abord faire un choix de ces vocables consacrés par l'usage et qui sont, par leur sonorité propre, doués de propriétés évocatrices. Il existe en effet certains termes qui, par la simple combinaison des sons qu'ils contiennent, et sans être à proprement parler des onomatopées (puisqu'il s'agit de mouvement et non de bruits), produisent néanmoins, par l'effet d'une substitution inconsciente et subtile d'impressions, un effet sensible qui se superpose à leur signification purement intellectuelle (1).

(1) Pour toutes questions voir l'ouvrage indispensable de M. GRAMMONT, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Champion, 2^e édition, où nous n'avons eu qu'à choisir et dans lequel nous avons ici et ailleurs puisé abondamment.

Tels sont les suivants :

Mes gens s'en vont à trois pieds
Clopin-clopant comme ils peuvent
Le Pot de terre et le Pot de fer, F. V, 2.

Tout en *clopant* le vieillard *éclopé*
Psyché, I.

Caracolant, *frisant* l'air et les eaux.
L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

Dans les cas que nous venons de citer, l'auteur utilise des ressources existantes, mais ne crée pas. Il peut, au contraire, faire naître lui-même ses propres effets en combinant les sons en vue d'obtenir une harmonie non imitative, mais évocatrice. De pareils effets peuvent porter sur des éléments vocaliques :

Un rat des plus petits voyait un éléphant
 Des plus gros et raillait le marcher un peu lent
 De la bête de haut parage
 Qui marchait à gros équipage.
Le Rat et l'Éléphant, F. VIII, 15.

Ici la pesante lourdeur d'allure du personnage est remarquablement exprimée par le son des voyelles en italiques. Ces effets d'harmonie peuvent également être dus à des éléments consonantiques.

Traînant l'aile et tirant le pié
 Demi-morte et demi-boiteuse
 Droit au logis s'en retourna.

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

Parmi de certains coqs incivils, peu galants
 Toujours en noise et turbulents.

La Perdrix et les Coqs, F. X, 7.

Va, vient, fait l'empressee.

Le Coche et la Mouche, F. VII, 9.

Puis les reporte à plusieurs fois
 Tire un marron, puis deux, puis trois en escroque

Le Singe et le Chat, F. IX, 17.

Toutefois, dans le cas le plus fréquent, les éléments vocaliques et les éléments consonantiques se combinent et renforcent réciproquement leurs effets individuels.

L'ours s'avance et vient vers eux au trot

L'Ours et les deux Compagnons, F. V, 20.

Après qu'il eût brouté, trotté fait tous ses tours

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

Tircis, qui l'aperçut, se glisse entre deux saules

Contre ceux qui ont le goût difficile, F. II.

Il marchait d'un pas relevé

Et faisait sonner sa sonnette

Les deux Mulets, F. I, 4.

Il n'est nul besoin d'analyser minutieusement tous ces exemples pour voir combien l'expression du mouvement gagne grâce au choix et à la disposition des sons indépendamment de leur valeur symbolique en tant que mots.

Non seulement leur choix, mais leur groupement, leur équilibre peuvent être expressifs. Ils suggèrent alors des mouvements alternés ou contre-balancés.

Ainsi s'avançaient pas à pas
 Nez à nez nos aventurières.

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

Il atteste les dieux : la perfide s'en moque

Il résiste : elle tire

La Grenouille et le Rat, F. IV, 11.

Dans l'exemple qui suit, la répétition d'un même son « elle » suggère une succession d'obstacles à franchir et donne une idée de la difficulté du mouvement.

Elle part, elle s'évertue

Elle se hâte avec lenteur.

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

Les accrocs, les interruptions brusques d'un mouvement peuvent être marqués par un hiatus.

Puis malgré *quelques heurts* et quelques mauvais pas

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Un heurt survient

Le Curé et le Mort, F. VII, 11.

Le hiatus servira également pour marquer un arrêt :

Après bien du travail le coche arrive *au haut*.

Le Coche et la Mouche, F. VII, 9.

Les procédés envisagés jusqu'à présent sont indépendants du type de vers employé. On prévoit qu'il existe là d'autres ressources pour l'expression du mouvement dont l'artiste ne manquera pas de faire usage avec autant de fantaisie que de succès. L'alexandrin, il le réservera pour dépeindre les actions de longue durée, les mouvements compliqués, les efforts violents et prolongés : Voici entre autres la grenouille qui :

Envieuse s'étend et s'enfle et se travaille.

La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf,

F. I, 3.

Une suite d'événements fâcheux se traduira encore par un alexandrin : remarquez comme les rythmes se prolongent et se

répètent pour décrire les mésaventures successives de l'oiseau voyageur :

Il y vole, il est pris : ce blé couvrait d'un lacs
 Les menteurs et traîtres appâts.
 Le lacs était usé : si bien que de son aile,
 De ses pieds, de son bec, l'oiseau le rompt enfin.

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

L'alouette, si pressée qu'elle soit de mener à bien sa couvée, doit cependant y mettre le temps normal, trop long à son gré, d'où alexandrin. Les coupes nombreuses du vers donnent l'impression d'une succession, d'une longue succession d'actes, la longueur et la tonalité des voyelles impliquant l'effort :

Elle bâtit un nid, pond, couve et fait éclore
 A la hâte.

S'il est parfois nécessaire que l'alexandrin dépeigne un mouvement rapide, ce sera vraisemblablement un trimètre dans lequel les mesures sont moins lentes que dans le tétramètre :

Une souris tomba du bec d'un chat-huant

La Souris métamorphosée en Fille, F. IX, 7.

Pour décrire un mouvement difficile ou pénible La Fontaine se gardera d'employer l'octosyllabe. Il le réservera au contraire, pour marquer, par contraste avec les alexandrins qui le précèdent, un accroissement soudain de rapidité :

Aussitôt un autour planant sur les sillons
 Descend des airs, fond et se jette....

L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette, F. VI, 15.

pour dénoter la fin soudaine d'une opération laborieuse :

Ronge-maille retourne au chat et fait en sorte
 Qu'il détache un chaînon, puis un autre et puis tant
 Qu'il dégage enfin l'hypocrite.

Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

Grâce au choix et à la combinaison des mesures, le vers peut par lui-même produire un effet de rapidité ou de lenteur admirablement adapté à la description des différentes sortes de mouvements. Lorsque toutes ces mesures sont égales et que la combinaison des sons ne contredit pas cet effet, le tétramètre donne l'impression d'un vers lent.

Quand il eut ruminé tout le cas en sa tête

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 1.

L'hexamètre à plus forte raison.

Gémissant et courbé marchait à pas pesants.

La Mort et le Bûcheron, F. I, 16.

Dans les exemples suivants, la lenteur des mesures finales est soulignée par la rapidité de la mesure de quatre syllabes qui les précède :

Voyant son maître en joie, il s'en vient lourdement.

Lève une corne tout usée

L'Ane et le petit Chien, F. IV, 5.

Dans le vers que nous allons citer, le rythme anapestique des neuf dernières syllabes concourt merveilleusement à l'expression de l'idée du mouvement régulier des vagues successives :

Une huître que le flot y venait d'apporter.

L'Huître et les Plaideurs, F. IX, 9.

Certains exemples sont embarrassants toutefois, à preuve le second des deux suivants dans lequel la première mesure n'étant que de deux syllabes devrait produire un effet de lenteur :

Grippeminaud le bon apôtre

Jetant des deux côtés la griffe en même temps.

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

or, c'est tout le contraire qui a lieu. Comment l'expliquer ? Tout d'abord il se produit un déplacement émotionnel d'accent : dans le participe présent : « jetant » la tonique est ici « je » et

non « tant ». Or « e » est une voyelle neutre, malaisée à prononcer autrement que brève, elle ne peut donc facilement faire partie d'une mesure longue, et l'oreille reste tout entière sous l'impression de la rapidité extrême de la seconde mesure du vers qui comporte cinq syllabes.

Maintes fois déjà l'on a signalé le parti que La Fontaine tire du rejet pour obtenir ses effets de mouvement :

Cependant le chat plus fin qu'eux
Tenait déjà la souris par la tête.

La Ligue des Rats, F. XII, 27.

Le maximum de rendement pittoresque, si l'on peut s'exprimer ainsi, est obtenu lorsque l'auteur combine, et il le fait fréquemment dans un même vers, les effets dus respectivement à l'harmonie et au rythme. Dans l'exemple suivant, si amusant, tous ces éléments se trouvent heureusement mariés, à condition, bien entendu, qu'on fasse les liaisons ainsi qu'on le doit ici.

Qui droit à son terrier s'enfuyait au plus vite

L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

Par une légitime extension de sens, La Fontaine utilisera un mouvement donné pour la description d'un autre, d'une manière fort inattendue parfois mais toujours fort « graphic » comme l'on dit en anglais :

Les coups de poing trottaient

Les Voleurs et l'Ane, F. I, 13.

Le chat était souvent agacé par l'oiseau.

L'un s'escrimait du bec, l'autre jouait des pattes

Le Chat et les deux Moineaux, F. XII, 2.

Nous avons déjà cité l'exemple suivant pour d'autres raisons mais il convient de le répéter ici :

Caracolant, frisant l'air et les eaux...

Ainsi on le voit, choix des mots, souplesse de syntaxe, utilisation des ressources de la prosodie, tout cela peut ajouter par son expression dynamique propre aux suggestions motrices que nous donne l'idée ou le sentiment. On conçoit, d'autre part, qu'il n'est pas nécessaire de représenter objectivement toutes les phases d'un mouvement pour nous en donner l'idée. Entre les stasima de la tragédie grecque, toute une action se déroulait souvent que le spectateur devait imaginer. Il en va de même parfois ici et La Fontaine escamote la description de certains mouvements, supprime les étapes intermédiaires, ne nous présentant que le résultat :

Les voilà tous deux arrivés.

Devant sa majesté fourrée

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

Sur un tapis de Turquie

Le couvert se trouva mis.

Le Rat de ville et le Rat des champs, F. I, 9.

Le hibou de retour

L'Aigle et le Hibou, F. V, 18.

Au sortir d'un terrier deux chiens aux pieds agiles

L'étranglèrent au premier bond

Le Chat et le Renard, F. IX, 14.

L'expression « étrangler au premier bond » est tout à fait caractéristique de cette sorte de télescopage. L'auteur suggère encore le mouvement sans le décrire en aucune manière, comme dans les deux vers suivants :

Est-ce assez, dites-moi ! n'y suis-je point encore ?

Nenni. — M'y voici donc ? — Point du tout. — M'y voilà ?

Le Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf,

F. I, 3.

ou dans :

Elle sent chaque jour

Ses traits choquer et déplaire ;

Puis cent sortes de fards.

La Fille, F. VII, 5.

Les mouvements que peint le fabuliste ne sont pas nécessairement des mouvements qui se sont véritablement produits ; ils sont parfois imaginaires et impossibles :

Ils l'avaient des yeux

L'Huitre et les Plaideurs, F. IX, 9.

ou simplement imaginés :

Car il parle, on l'entend, il sait danser, baller

Faire des tours de toute sorte

Le Singe et le Léopard, F. IX, 3.

Le mouvement n'est point alors un mouvement matériel mais un mouvement de pensée dans l'esprit du poète.

Des remarques précédentes, il nous semble se dégager que de la valeur esthétique du mouvement La Fontaine s'est, en somme, médiocrement soucié. S'il réussit cependant à la réaliser, ce n'est que d'une façon accessoire et inconsciente, en vrai poète. Il considère le mouvement, non comme un plaisir des yeux, mais comme un langage muet. Aussi, son œil, en vertu d'une affinité élective qui le rend plus sensible aux impressions particulièrement significatives, lui fait-il accorder une sorte de plus-value à cette manifestation objective de la vie. Ceci confirme qu'il voit les êtres non pour eux-mêmes, mais en tant qu'éléments dramatiques. Il conçoit, en effet, la forme de ses idées en même temps que les idées elles-mêmes.

Il a peint, nous l'avons vu, les animaux dans leurs activités fonctionnelles avec une précision merveilleuse. Pour lutter d'exactitude avec les arts graphiques, il a des gageures d'une hardiesse surprenante. Nous savons qu'il les gagne parfois et que plus d'un lecteur familier de son œuvre ne peut songer à certains animaux sans les voir sous les traits dont le fabuliste les a peints lui-même. Paul Bourget nous en donne la raison quand il dit quelque part : « Les effets de force sont des effets de nuances. »

Au mouvement La Fontaine demande la confiance de l'émotion psychologique. Et dans la traduction qu'il en donne, il sait assurer par le jeu des gestes, par le sens de l'harmonie linéaire, ce que Diderot appelle « cette rigoureuse et précise conformité de l'attitude du corps à la nature de l'action ». C'est là le secret de toute grâce. C'est le secret de la sienne, secret de peintre chez qui rien n'est médiocre, rien n'est photographique, chez qui l'exactitude de la nature est transfigurée par les yeux, la main et l'ébauchoir d'un artiste. Ce peintre était poète, chose unique en France, et poète de la même façon que les plus grands.

CHAPITRE IV

Le Paysage

Considérations générales. — Appréciation de la critique. — Classification. — Les pays. — Les termes généraux. — Les lieux définis, les paysages irréels. — Les sites de France, de l'étranger. — Les jardins, les montagnes, les roches, les plaines. — Métaphores. — Rapport du paysage avec l'action. — Le fonds. — Le paysage et l'animal. — Le paysage et l'homme.

Tout semble avoir été dit sur La Fontaine paysagiste.

Dans l'ensemble on peut constater que la plupart des critiques et des annotateurs : Faguet, Pilon, George Lafenestre, Louis Arnould, ont été surtout sensibles aux qualités. Tenant compte des nécessités du genre, de la perspective intellectuelle particulière au xvii^e siècle, du but de l'auteur, ils ont porté un jugement relatif.

A. Dauzat, dont la voix est particulièrement autorisée en cette matière, devait, dans un ouvrage consacré au seul sentiment de la nature, se placer à un autre point de vue, et se montrer plus exigeant.

« La Fontaine lui-même, lorsqu'il sort des croquis d'animaux où il excelle, ne fait pas mieux. Je n'ai jamais compris pourquoi on s'extasiait sur la traduction des Géorgiques, élégante sans doute, mais en somme traduction — qu'il a insérée dans *Le Songe d'un Habitant du Mogol* (1). »

« On a récemment vanté les paysages d'*Adonis* : j'avoue que

(1) A. DAUZAT, *Le Sentiment de la nature*, p. 214.

les vers suivants qu'on a cités avec force dithyrambes pouvaient aussi bien être signés Racan ou Florian :

Je n'ai jamais chanté que l'ombrage des bois
Flore, écho, les zéphirs et leurs molles haleines
Le tapis vert des prés et l'argent des fontaines.

où est l'épithète neuve, le mot imagé, la métaphore pittoresque, le sentiment personnel qui porte la marque d'un grand écrivain descriptif (1) ? »

M. Michaut lui aussi, exprime finement ses réserves :

« Il voulait essayer une description de Versailles et comme pour Vaux, il peint moins « l'état présent des lieux » que l'état où ils doivent être une fois l'œuvre achevée (2). »

De semblables divergences d'opinion ne sont inconciliables qu'en apparence, elles ne tiennent qu'à la diversité des angles de vision.

L'expression la plus fidèle de la vérité se rencontre à notre goût dans quelques lignes que nous empruntons à l'admirable étude de M. Le Bidois :

« Il a fait tenir dans le cadre étroit de sa fable toute la terre et tout le ciel, mais ils n'y sont que pour ceux qui savent voir. Qu'on regarde d'un œil distrait, on n'aperçoit ici que des animaux ou des hommes. Si l'on est plus attentif, un paysage charmant se découvre aux regards. N'y cherchons rien de lointain et de rare ; ce paysage est celui que notre Champenois a eu sous les yeux, et que nous pouvons voir, même sans sortir de l'Ile-de-France. Des champs, un clair ruisseau, des bois, un chemin qui monte, une rivière transparente, une chaumine enfumée, rien, sans doute, de plus commun. Mais, en même temps, rien de plus poétique. Car le paysagiste (comme tout à l'heure l'animalier) n'épuise jamais ses peintures : il ébauche, il indique, c'est

(1) *Ibidem*, p. 123.

(2) G. MICHAUT, *La Fontaine*, II, 32.

à nous d'achever. Sa poésie nous y aide par plus d'un moyen. D'abord, par les invites qu'elle fait à tous nos sens : sur les branches de cet arbre, nous entendons le ramage des oiseaux ; à l'orée de ce bois, nous percevons l'odeur du thym ; une fraîcheur exquise nous vient de cette rosée. Toutes ces sensations, en même temps qu'elles réjouissent notre être physique, augmentent l'activité de notre esprit qui, docile à l'appel du peintre, a bientôt fait d'achever le tableau.

Ce paysagiste a des traits qui s'adressent plus spécialement à notre âme. Que conçoit-on de plus immatériel, de plus irréel même, si l'on veut, mais en même temps de plus suggestif que ce soir et ce matin si poétiquement décrits :

A l'heure de l'affût, soit lorsque la lumière
Précipite ses traits dans l'humide séjour ;
Soit lorsque le soleil rentre dans sa carrière,
Et que, n'étant plus nuit, il n'est pas encor jour.

Les Lapins, F. X, 14.

Quelle imagination délicate, devant une telle peinture, ne s'est prise à rêver ? Qui, se penchant sur l'onde transparente, n'a, devant le mystère de ces sombres demeures, ressenti une indéfinissable émotion ? Qui n'a été comme soulevé du sol et projeté dans l'infini par ces vers magnifiques ? :

Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles » (1).

L'Astrologie qui se laisse tomber dans un Puits,
F. II, 13.

Au lecteur du xx^e siècle il n'est pas défendu de regretter dans l'œuvre de La Fontaine la discrétion avec laquelle l'auteur a brossé ses décors. Il a, du moins nous le pensons, trop largement émondé ses impressions. Nous aimerions à voir plus souvent tomber de sa main la prudente serpe du jardinier. Nous vou-

(1) LEBIDOIS, *La Fontaine*, p. 49.

drions aussi le voir mêler plus intimement son émotion aux paysages. Mais ces regrets sont vains. Il était de son temps, son goût n'était pas le nôtre. Ses paysages ne sont vraiment que le symbole de ceux qu'il a rêvés ; il faut les accepter comme tels. Une représentation plus directe eût effrayé ses contemporains. Nous y gagnons, par contre, qu'ils ne sont point un simple groupement de sensations ; il leur donne une teinte morale de manière qu'un sentiment s'en dégage.

Si ces évocations — sont-elles autre chose ? — n'apparaissent pas toujours aussi pittoresques que le réclamerait le goût moderne, s'il abuse des prés fleuris chers à Fénelon, du moins ont-elles toujours un rapport direct avec l'action, et à défaut d'une satisfaction affective aiguë nous éprouvons le plaisir intellectuel que comporte la belle composition.

Pour permettre au lecteur d'établir sa propre opinion, nous étudierons séparément les différents éléments du paysage chez La Fontaine, tels qu'ils lui ont été fournis par les impressions sensorielles de la vue. Ici encore l'abondance de la matière nous forcera à adopter une classification méthodique, violemment arbitraire comme toutes les classifications, mais commode et en tous cas indispensable.

Nous interpréterons le mot paysage dans son sens le plus large, s'étendant de la désignation d'un pays tout entier (1) jusqu'à la représentation directe d'un infime détail.

En littérature d'ailleurs, ce terme a naturellement une signification beaucoup plus élastique que dans les arts graphiques. La littérature étant essentiellement un art d'évocation et non

(1) Remarquons qu'il a rarement traité un paysage vraiment complet qui fasse tableau avec premier plan et larges horizons. En voici cependant un bien connu. « Ce qu'il y a de beau, c'est la vue : elle est grande, majestueuse, d'une étendue immense : l'œil ne trouve rien qui l'arrête ; point d'objet qui ne l'occupe le plus agréablement du monde. On s' imagine découvrir Tours bien qu'il soit à quinze ou vingt lieues : du reste on a en l'aspect la côte la plus riante et la mieux diversifiée que j'aie encore vue, et auprès d'une prairie qu'arrose la Loire : car cette rivière passe à Amboise.

de représentation directe, il suffira que l'auteur prononce le nom d'une localité pour provoquer en nous des impressions sensorielles.

Avant d'étudier de près comment il a traité le paysage au sens le plus restreint du mot, il convient donc de se rendre compte de la nature et de la variété des impressions sensorielles qu'il ressent et qu'il détermine chez le lecteur au moyen des simples allusions à diverses contrées.

Plusieurs cas se présentent :

L'impression sensorielle n'ayant parfois absolument aucune importance pour la conduite et l'agrément du récit, n'est en aucune façon suggérée, c'est ainsi qu'il en va dans les exemples suivants, grâce à l'emploi de termes généraux et vagues :

Nul animal n'avait affaire
Dans les *lieux* que l'ours habitait ;
Si bien que tout ours qu'il était.

L'Ours et l'Amateur des Jardins, F. VIII, 10.

De raconter quel sort les avait assemblés
Quoique sous divers *points*, tous quatre ils fussent nés
Le Marchand, le Gentilhomme et le Fils de Roi, F. X, 16.

Un marchand grec en *certaine contrée*
Faisait trafic. Un bassa l'appuyait :
Le Bassa et le Marchand, F. VIII, 18.

Sa Majesté lionne un jour voulut connaître
De *quelles nations* le Ciel l'avait fait naître
La Cour du Lion, F. VII, 7.

Il allait *par pays*, accompagné du chien
L'Ane et le Chien, F. VIII, 17.

Un hérisson du *voisinage*.
Le Renard, les Mouches et le Hérisson,
F. XII, 13.

Dans les cas précités, les termes généraux employés intention-

nellement n'évoquent guère qu'une sorte de représentation intellectuelle. De l'usage d'un terme plus défini naît déjà une représentation sensorielle embryonnaire :

Remuez votre *champ* dès qu'on aura fait l'août.

Le Laboureur et ses Enfants, F. V, 9.

En passant par certain *pré*

Le Lion amoureux, F. IV, 1.

Une tortue était, à la tête légère

Qui lasse de *son trou* voulut voir le pays.

La Tortue et les deux Canards, F. X, 2.

Au bord de quelque *bois* sur un arbre je grimpe

Les Lapins, F. X, 14.

Quitte les *bois*

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

Ces ânes non contents de s'être ainsi grattés

S'en allèrent dans les *Cités*

L'un et l'autre se prôner.

Le Lion, le Singe et les deux Anes, F. XI, 5.

Soyez au milieu des *déserts*

Au fond des eaux, au haut des airs

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

évocation encore brumeuse et lointaine à notre esprit ; dans les exemples suivants se précise à l'arrière-plan la grisaille des masses et des contours, par la vertu d'une épithète ou d'un déterminatif :

L'un d'eux s'ennuyant au logis

Fut assez fou pour entreprendre

Un voyage en *lointain pays*.

Les deux Pigeons, F. IX, 2

Ou s'en va la chercher en des *rives lointaines*

L'Homme qui court après la Fortune
et l'Homme qui l'attend dans son lit, F. VII, 12.

Il est écrit là-haut qu'au faite de ce pin
Ou dans quelque *forêt profonde*.

Les deux Perroquets, le Roi et son Fils, F. X, 11.

Porte un peu tes regards sur ces *plaines profondes*.

Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

Janot Lapin retourne aux *souterrains séjours*

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

Commensal du jardin, l'autre de la maison.

Des *fossés du château* faisant leurs galeries

Les confins du territoire.

Discours à M. de la Rochefoucauld, F. X, 14.

Là-dessus, au *fond des forêts*

Le loup l'emporte, et puis le mange.

Le Loup et l'Agneau, F. I, 10.

Pour les besoins du récit, La Fontaine rapproche le décor de la rampe, nous distinguons alors un lieu mieux défini, plus déterminé dans :

Que le monde, dit-il, est grand et spacieux !

Voilà les Apennins, et voici le Caucase.

Le Rat et l'Huître, F. VIII, 9.

S'en va chercher sa sûreté

Dans la *souterraine cité*

J'avais franchi *les monts qui bornent l'État*

Et trottais comme un jeune rat.

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Il fit avertir *sa province*

Que les obsèques se feraient.

Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

Le lièvre et la perdrix, *concitoyens d'un champ*

Vivaient dans un état, ce semble, assez tranquille,

Le Lièvre et la Perdrix, F. V. 17.

L'aigle, *reine des airs* avec Margot la Pie
Différentes d'habit de langage et d'esprit
Traversaient un bout de prairie

L'Aigle et la Pie, F. XII, 11.

A ces mots l'ours s'en va dans la *forêt prochaine*

L'Ours et les deux Compagnons, F. V, 20.

Il naquit un lion dans la *forêt prochaine*.

Le Lion, F. XI, 1.

Le lion et le renard sont d'étranges voisins
Je ne bâtirai point autour de *leur demeure*.

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Certain loup, aussi sot que le pêcheur fut sage,
Trouvant un chien *hors du village*

Le Loup et le Chien maigre, F. IX, 10.

C'est un récit de longue haleine
Ils s'assirent enfin *au bord d'une fontaine* :
Là, le conseil se tint entre les pauvres gens.

Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi,
F. X, 15.

Placés à diverses distances de notre œil, ces localités, ces pays ont cependant une existence réelle, seule la perspective les éloigne. Avec des coordonnées un peu plus précises, nous les trouverions sur une carte, mais il en est d'autres, paysages de rêve, provinces du royaume de la fantaisie ou parfois nous transporte l'imagination du fabuliste.

Sans doute ces excursions ne sont point fort nombreuses, il n'aurait pu en être autrement au xvii^e siècle, mais ce sont des échappées poétiques et charmantes :

Mais vous naissez le plus souvent
Sur *les humides bords des royaumes du vent*.

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Quatre chercheurs de *nouveaux mondes*,
 Presque nus échappés à la fureur des ondes,
Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre
et le Fils de Roi, F. X, 15.

En voici pourtant un, que de vieux talismans
 Firent chercher fortune au *pays des romans*.
Les deux Aventuriers et le Talisman, F. X, 13.

Non loin du Nord, il est un monde.
Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Les pères chargés d'ans, laissant leurs tendres gages
 Fuyant leur propre mort en *ces funestes plages*.
Captivité de Saint-Malc.

S'il est quelque lieu sans route et sans chemins
 Un rocher, quelque mont pendant en précipices
Les deux Chèvres, F. XII, 4.

Notre avare habitait un lieu dont *Amphitrite*
 Défendait aux voleurs de toutes parts l'abord
Du Thésauriseur et du Singe, F. XII, 3.

Est-il quelques rivages
 Qui ne connaissent point l'Amour ?
Astrée.

Remplissons de nouveaux hôtes
 Les cantons de l'univers.
Jupiter et les Tonnerres, F. VIII, 20.

Aux bords lointains puisse passer la guerre
Ballade pour le duc de Bourgogne.

Deux vrais amis vivaient au *Monomotapa*
 L'un ne possédait rien qui n'appartint à l'autre :
Les deux Amis, F. VIII, 11.

Pourquoi ces transpositions de l'action dans un pays inconnu, qui n'évoque aucune image précise due à une perception sensorielle, aucun souvenir vivant dans l'esprit du lecteur ? Pour permettre à La Fontaine d'isoler complètement son sujet, de

le soustraire au mécanisme banal de nos représentations accoutumées, d'en poétiser l'affabulation.

En plus de ces paysages qui n'ont jamais existé, La Fontaine aime évoquer les pays de l'antiquité classique et c'est ainsi qu'il tend entre son tableau et le spectateur les voiles poétiques du temps et de la distance. Le nom d'une région, d'un habitant, d'une divinité y suffit :

Ce *Scythe* exprime bien
Un indiscret stoïcien :
Celui-ci retranche de l'âme
Désirs et passions, le bon et le mauvais,
Jusqu'aux plus innocents souhaits.

Le Philosophe scythe, F. XII, 20.

Un navire en cet équipage
Non loin d'*Athènes* fit naufrage.
Sans les dauphins tout eut péri
Cet animal est fort ami

Le Singe et le Dauphin, F. IV, 7.

Toute puissance est faible à moins que d'être unie :
Ecoutez là-dessus l'esclave de *Phrygie*.

Le Vieillard et ses Enfants, F. IV, 18.

Un philosophe austère, et né dans la *Scythie*,
Se proposant de suivre une plus douce vie,
Voyagea chez les *Grecs*, et vit en certains lieux

Le Philosophe scythe, F. XII, 20.

Aux monts *idalien*s un bois délicieux
De ses arbres chenus semble toucher les cieux.

Adonis.

Le Roussin d'*Arcadie*

L'Ane et le Chien, F. VIII, 17.

Il aimait les jardins, était prêtre de *Flore*
Il l'était de *Pomone* encore

L'Ours et l'Amateur de jardin, F. VIII, 10.

Pour une fable, le vrai décor n'est-il pas aussi justement la

patrie de la fable, celui de la légende, le royaume de Pluton, ou souvent il nous transporte ?

Quand je vais chez les dieux, ne t'oblige à des larmes
Aux *champs élyséens*, j'ai goûté mille charmes,
Conversant avec ceux qui sont saints comme moi.
Laissez agir quelque temps le désespoir du roi.

Les obsèques de la Lionne, F. VII, 14.

Jadis certain Mogol vit en songe un vizir
Aux *Champs Elyséens* possesseur d'un plaisir
Aussi pur qu'infini, tant en paix qu'en durée.

Le Songe d'un Habitant du Mogol, F. XI, 4.

Le ténébreux empire

Psyché, II.

Allèrent traverser, au *séjour ténébreux*
Bien d'autres fleuves que les nôtres.

Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

Ils iront assez tôt border le *noir rivage*,
— J'ôte le superflu dit l'autre et l'abattant

Le Philosophe scythe, F. XII, 20.

Le vaste enclos qu'ont les *royaumes sombres*

Le Vautour et les Pigeons, F. VII, 8.

Mais l'on n'a point de cours
Au *royaume des morts*

Daphné.

Le *royaume des morts* a plus d'une avenue.

Psyché, II.

n'est-ce pas aussi l'empire des autres dieux de la mythologie ?

Les compagnons d'Ulysse, après dix ans d'alarmes
Erraient au gré du vent, de leur sort incertain

Ils abordèrent un *rivage*
Où la *fille du dieu du jour*
Circé, tenait alors sa cour.

Les Compagnons d'Ulysse, F. XII, 1.

C'est du *séjour des Dieux*, que les abeilles viennent.
 Les premières, dit-on, s'en allèrent loger
 Au mont Hymette et se gorger
 Des trésors qu'en ces lieux les Zéphyrs entretiennent.
 Quand on eut des palais de ces filles du ciel
 Enlevé l'Ambroisie en leurs chambres enclose

Le Cierge, F. IX, 12.

Notre avare habitait *un lieu dont Amphitrite*
 Défendait aux voleurs de toutes parts l'abord.

Du Thésauriseur et du Singe, F. XII, 3.

C'est un *parterre où Flore* épand ses liens ;
 Sur différentes fleurs l'abeille s'y repose
 Et fait du miel de toutes choses.

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf,
 F. IX.

A côté de ces « parages » que sa fantaisie hante avec un très réel plaisir, nous trouvons maintes fois dans son œuvre le tableau des sites qui l'entourent ; quand il revient sur la terre, il nous cite des lieux de France, surtout ceux qu'il a visités :

De tout humain secours : c'était à la campagne,
 Près d'un certain canton de la *Basse Bretagne*,
 Appelé *Quimper-Corentin*.
 On sait assez que le Destin
Le Charretier embourbé, F. VI, 18.

Le Chapon, citoyen *du Mans*.

Jupiter dit : « Épargnons la *Touraine*
 Et le *Blésois* ; car ce domaine
 Doit être un jour à mon cousin
 Mettons-le dans le *Limousin*.

mais aussi d'autres pays d'Europe, l'Angleterre surtout qu'il ne connaît que par ouï-dire :

C'est par là que de loups l'*Angleterre* est déserte.
Le Loup et les Bergers, F. X, 5.

Un homme, un bœuf et un éléphant,
Naguère l'*Angleterre* y vit chose pareille.
La lunette placée, un animal nouveau.....

Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

Que de mille endroits de la terre
Il nous vienne des ennemis,
J'y consens ; mais que l'*Angleterre*
Veuille que nos deux rois se lassent d'être amis,
J'ai peine à digérer la chose (1).

Le Pouvoir des Fables, F. VIII, 4.

Cet homme ainsi bâti fut député des villes
Que lave le *Danube*.

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

C'est un roi *Polonais*.....
Il dit que sur sa frontière

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Attiré par la magie des contrées exotiques alors si peu familières, il nous entraîne parfois vers d'autres continents :

L'avis de celui-ci fut d'abord trouvé bon
Par les trois échoués aux bords de l'*Amérique*,
Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi,
F. X, 15.

Comme d'un animal venu de l'*Amérique*
L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette, F. VI, 15.

Plus d'une fois sur vos tombeaux.
Le vieillard eut raison : l'un des trois jouvenceaux
Se noya dès le port, allant à l'*Amérique*.
L'autre afin de monter aux grandes dignités.
Le Vieillard et les jeunes Hommes, F. XI, 8.

Pilpai fait près du *Gange* arriver l'aventure.
Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 12.

(1) On peut dire que la difficulté fonctionnelle à laquelle il fait allusion dans ce dernier vers, n'est point particulière aujourd'hui à notre fabuliste.

Si vous touchez à leur ouvrage,
 Vous gâtez tout. Un d'eux près du *Gange*, autrefois
 Cultivait le jardin, d'un assez bon bourgeois.

Les Souhails, F. VII, 6.

Moi, je sais le blason ; j'en veux tenir école.
 Comme si, devers l'*Inde*, on eût eu dans l'esprit
 La sotte vanité de ce jargon frivole !

Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi,
 F. X, 15.

Dit qu'il craignait qu'un sien ami,
 Pour les grandes *Indes* parti,
 N'eût depuis un an fait naufrage.

Le Rieur et les Poissons, F. VIII, 8.

Il est au *Mogol* des follets
 Qui font office de valets,

Les Souhails, F. VII, 6.

La trouvant assez tôt sans quitter la maison,
 L'homme arrive au *Mogol* ; on lui dit qu'au Japon
 La Fortune pour lors distribuait ses grâces.

L'Homme qui court après la Fortune, F. VII, 12.

Un trafiquant de *Perse*,
 Chez son voisin, s'en allant en commerce

Le Dépositaire infidèle, F. IX, 1.

Ce ne sont point là les seules notions de lieux et de pays qui n'évoquent guère dans l'esprit du lecteur qu'une représentation sensorielle rudimentaire : le lieu peut être absolument indéterminé, même quand il y aurait pour l'action quelque intérêt à le décrire.

Le *lieu* leur plaît, l'eau leur vient à la bouche.

L'Anneau d'Hans Carvel, C. II, 11.

ou bien encore il peut ne l'être que par un adjectif moral « heureux, sacré, maudite, etc. » qui ne fournit à l'esprit aucune donnée susceptible d'aider à la représentation véritable :

Gens du *sacré* vallon

Le Faucon, C. III, 5.

Nous cultivions en paix d'*heureux* champs ; et nos mains
Étaient propres aux arts ainsi qu'au labourage.

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

Ce *malheureux* sentier, *cette* *maudite* boue

Le charretier embourbé, F. VI, 18.

ou un autre qualificatif également vague qui laisse à cette représentation la plus grande latitude :

Confiné par le sort dans un bois *solitaire*

L'Ours et l'Amateur de Jardins, F. VIII, 10.

Ils n'osent pénétrer *cette horrible* contrée

La Captivité de Saint-Malc.

Un lieu si *délectable*

Lettre à M. de Maucroix.

ou encore un adjectif pittoresque général et convenu :

Sera l'exil de l'un ; que l'autre, le chassant.

Le fera renoncer aux campagnes *fleuries* ?

Les deux Taureaux et une Grenouille, F. II, 4.

Ils arrivèrent dans un pré

Tout *bordé* de ruisseaux, de fleurs tout *diapré*...

.

Séjour du frais, véritable patrie des zéphyr.

Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre, F. IV, 12.

Un terme plus restreint de sens va déterminer une perception sensorielle définie comme dans les exemples suivants :

Il arrive qu'au temps que la chanvre se sème,

Elle vit un manant en couvrir maints *sillons*.

L'Hirondelle et les petits Oiseaux, F. I, 8.

Aussitôt un autour, planant sur les *sillons*

Descend des airs, fond et se jette

Sur celle qui chantait, quoique près du tombeau.

L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette, F. VI, 15.

Voit le long d'un *sillon* une perdrix marcher.

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 27.

L'aigle, reine des airs, avec Margot la pie
Traversait un bout de *prairie*.

L'Aigle et la Pie, F. XII, 11.

Pacage, lieu de pâture
Virelai sur les Hollandais.

On rencontrait une *clarière* (sic) qui servait comme de parvis au
[temple
Psyché, II.

Il laisse là le champ, le grain et la *javelle*
Va courir le pays.
Le Rat et l'Huître, F. VIII, 9.

Mais quoi ! l'homme découvre enfin toutes retraites.
Soyez au milieu des *déserts*.
Au fond des eaux, au haut des airs,
Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

Notons l'évocation d'un lieu, par l'emploi d'un terme évoquant un sentiment qui suggère certainement des impressions semi-affectives :

Solitude ou je trouve une douceur secrète
Songe d'un Habitant du Mogol, F. XI, 4.

et un adjectif pittoresque déterminant un terme abstrait :

Champêtres soins
La Captivité de Saint-Malc.

expression qui est l'exacte contre-partie des « heureux champs » cités plus haut.

D'une façon générale nous savons que le qualificatif peut jouer un double rôle : il peut cerner le sens du substantif d'un trait net et défini qui le découpe en silhouette, Leconte de Lisle en use ainsi à chaque instant. Il peut au contraire, Lamartine en fournit mille exemples, estomper le contour

Chez le fabuliste, dans la description du paysage tout au moins, le premier cas est le plus fréquent :

Il y lâche sa bête, et le Grison se rue
Au travers de l'herbe *menue*.

Le Vieillard et l'Ane, F. VI, 8.

Je vous enseignerai les pâtis les plus *gras*

L'Œil du Maître, F. IV, 21.

Voici une impression — c'est bien le mot — visuelle, fort nette et vigoureuse :

Les pas empreints sur la poussière
Par ceux qui s'en vont faire au malade leur cour
Tous sans exception, regardent sa tanière
Pas un ne marque de retour.

Le Lion malade et le Renard, F. VI, 14.

Par contre, voici une redondance probable :

Deux chèvres donc.....
Quittèrent les *bas prés*.

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

et ici un indubitable pléonasma :

Caverne *creuse*

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

Nous savons par sa propre confession que Poliphyle avait le cœur « rempli de tendresse » pour « les jardins (1), les fleurs et les ombrages ». C'est en cela qu'il ressemblait à Acante.

Il dit même :

Les jardins parlent peu si ce n'est dans mon livre.

L'Ours et l'Amateur de Jardins, F. VIII, 10.

On nous permettra de dire que même dans son livre, ils

(1) Pour les prés aussi, voir ce que dit M. Louis Arnould, p. 58 et ajouter, entre autres, les exemples suivants. « Puis un petit pré dont l'herbe était encore aussi vierge que le jour qu'elle naquit. » *Psyché*, II. « De chaque côté du canal s'étendait une prairie verte comme fine émeraude. » *Psyché*, II.

parlent d'une voix bien fluette et ténue et si, pour lui comme pour le philosophe scythe :

Son bonheur consistait aux beautés d'un jardin.

Le Philosophe scythe, F. XII, 20.

il n'avait pas le bonheur très éloquent, et il ne décrit les jardins que d'une pointe fort légère.

A cet égard G. Lafenestre l'apprécie avec indulgence :

« Dès Meudon il prend parti pour les jardins libres contre les jardins réguliers, à dessins géométriques, avec des arbres taillés et façonnés en pièces d'échecs, il se déclare pour les bois sauvages contre le parc de Vaux.

Vive la magnificence
Qui ne coûte qu'à planter (1). »

« On part le 23 août de Paris, et l'on arrive le 25 à Clamart, étonné d'avoir déjà fait trois lieues, sans mauvais accident ! Dès cette première station, se décèle le paysagiste, las des splendeurs artificielles de Lenôtre (2). »

Sans doute il a fait ce charmant petit croquis admiré par Anatole France :

Un jardin assez propre, et le clos attenant.
Il avait de plant vif fermé cette étendue.
Là croissaient à plaisir l'oseille et la laitue,
De quoi faire à Margot pour sa fête un bouquet ;
Peu de jasmin d'Espagne, et force serpolet.

Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

mais il ne se livre pas entièrement à la joie de voir sans réfléchir, de décrire sans interpréter ; témoin le mot « innocente » dans :

L'innocente beauté des jardins et du jour
Allait faire à jamais le charme de ma vie.

(1) G. LAFENESTRE, *La Fontaine*, p. 61.

(2) G. LAFENESTRE, *Artistes et Amateurs*, p. 106.

Ses jardins sont pour la plupart jardins intellectuels, jardins de littérature, auxquels on ne saurait appliquer l'éloge qu'il rapporte lui-même dans un de ses voyages :

Le jardin a beaucoup d'endroits fort champêtres.

Lettre à sa femme.

Des jardins fort « champêtres ! » On ne saurait mieux d'un seul mot nous éclairer indirectement sur ce que le ^{xvii}^e siècle entendait par l'art des jardins.

Généralement voici ce qu'il nous peint :

L'émail des parterres

Psyché, I.

L'émail d'une prairie

Adonis.

Qu'il faut de tout aux entretiens ;
C'est un parterre où Flore épand ses biens ;
Sur différentes fleurs l'abeille s'y repose.

Discours à Mme de La Sablière, F. IX.

Le vert tapis des prés et l'argent des fontaines

Adonis.

Les jardins remplis d'arbres verts
Conservaient encore leur grâce
Malgré la rigueur des hivers.

Songe de Vaux.

Dans la comparaison suivante ne sont-ce point les jardins plutôt que l'herbe qui auraient dû se présenter à son esprit ?

J'aime cent fois mieux cette herbe,
Que ces précieux tapis
Sur qui l'Orient superbe
Voit ses empereurs assis....

Quittons sans regret les jardins de La Fontaine et recherchons dans le paysage naturel les aspects qui ont surtout frappé le fabuliste. Ce sont assurément, comme on peut le présumer,

ceux où la grâce s'allie à la sobriété, ceux qui sont classiques par leur ordonnance :

Blois est en pente comme Orléans, mais plus petit et plus ramassé ; les toits des maisons y sont disposés, en beaucoup d'endroits de telle manière qu'ils ressemblent aux degrés d'un amphithéâtre. Cela me paraît très beau et je crois que difficilement on pourrait trouver un aspect plus riant et plus agréable ? »

N'y a-t-il point quelque maladresse à qualifier de « riants » et d'« agréables » les gradins d'un amphithéâtre.

De la montagne, il ne parle guère. Dans son très intéressant ouvrage sur la montagne, M. Dauzat nous rappelle que « la montagne effrayait nos ancêtres. Terreur atavique des convulsions qui l'avaient créée (1). »

Cela, sans doute, n'était plus vrai au ^{xvii}^e siècle, cependant la valeur esthétique de nos hauts reliefs n'avait encore point été mise en valeur ni même découverte. On en trouve maint témoignage dans les appréciations des écrivains de l'époque. A ce sujet La Fontaine se réserve avec un peu d'ironie :

« Point de ces montagnes pelées qui choquent tant notre cher M. de Maucroix ; mais de part et d'autres coteaux les plus agréablement vêtus qui soient dans le monde. »

Et dans son œuvre la montagne est rarement nommée. Nous ne voulons pas dire la montagne personnifiée et qui accouche d'une souris, mais celle qui est faite d'escarpements aigus et sauvages, de surfaces rugueuses et d'aspects heurtés. Celle qu'on trouve, par exemple dans le Limousin dont les monts trop raboteux ne lui arrachent que des plaintes. En fait, jamais il ne trahit par une épithète significative que son sentiment au regard de la montagne fut franchement différent de celui de ses contemporains :

L'ours porté d'un même dessein
Venait de quitter sa montagne.

L'Ours et l'Amateur de Jardins, F. VIII, 10.

(1) A. DAUZAT, *Toute la montagne*, p. 1.

Il a fallu pour le faire (ce parterre) qu'on tranche toute la croupe d'une montagne.

Côtoyant une montagne fort élevée

Psyché, I.

Est un amphithéâtre en rampes divisé

Psyché, I.

Voici peut-être la description la plus pittoresque :

Vers les endroits du pâturage

Les moins fréquentés des humains.

Là, s'il est quelque lieu sans route et sans chemins

Un rocher, quelque mont pendant en précipices.

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

La même observation s'applique également aux plus faibles reliefs :

La moindre taupinée était mont à ses yeux

Le Rat et l'Huître, F. VIII, 9.

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,

Et de tous les côtés au soleil exposé,

Le Coche et la Mouche, F. VII, 9.

Après bien du travail, le coche arrive au haut

« Respirons maintenant ! dit la mouche aussitôt ;

J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la plaine.

Ça, Messieurs les chevaux, payez-moi de ma peine. »

Ibidem.

aux rochers aussi, si l'on excepte :

Un roc toujours battu des vents

qui figure d'ailleurs dans une traduction en vers.

Gouffre, banc, ni rocher n'exigea de péage

L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers la Fortune,

F. VII, 14.

....Certains rochers

Qui d'ordinaire étaient la perte des nochers.

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

De roc en roc portant la belle...
Avec l'aide du Ciel et de ces reposoirs

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 15.

Ne faut-il pas voir cependant une note émue dans les derniers de ces vers ? :

La montagne est toute pleine
De rochers faits comme ceux
De notre petit domaine.

Assurément, mais ce n'est point de la beauté des rochers qu'elle naît, elle a sa source dans le souvenir d'émotions familiales.

La plaine ne produisait point sur ses contemporains une impression aussi fâcheuse que la montagne, mais ces vastes horizons, cet élargissement si poétique de la vision qu'elle assure ne sollicitent point l'imagination du fabuliste, il n'est pas ému. Voici quelques descriptions de plaines :

D'Édesse à Béroé sont de vastes sablons

La Captivité de Saint-Malc.

(Le lièvre) leur fait (aux chiens) arpenter les *landes*

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

Tel on voit qu'un lion, roi de l'ardente plage

Lettre à M. de Villars.

Cette indifférence à l'égard des accidents du sol qui, pour nous, constituent le pittoresque, réagit sur la création des images : rares sont les métaphores qu'il tire de ces impressions sensorielles ; nous avons relevé quelques-unes de celles qu'il emprunte au paysage, elles sont pâles et sans caractère :

Leurs mains de *rocher*

Psyché, I.

La mer promet *monts et merveilles*

Le Berger et la Mer, F. IV, 2.

Les pauvres gens n'avaient de leurs amours
Encore joui sinon par *échappées*

La Gageure, C. II, 7.

Un mot les *met aux champs*, demi-mot les rappelle.

L'Eunuque.

Aller son grand chemin

Les Troqueurs, C. IV, 3.

Enfiler la venelle

Le Renard, le Loup et le Cheval, F. XII, 17.

Le dédale des cœurs en ses détours n'enserme
Rien qui ne soit d'abord éclairé par les dieux.

L'Oracle et l'Impie, F. IV, 19.

Être de son pays

Richard Minutolo, C. I, 2.

Il semblera au lecteur que nous n'avons pas jusqu'ici vraiment rencontré La Fontaine paysagiste. Cette impression est exacte. Le paysage n'est jamais chez lui traité pour lui-même ni pour sa beauté, ni pour l'émotion qu'il suscite. Il n'est jamais qu'« entre aperçu » pour prendre un mot de sa manière. Nous allons voir comment cependant cela peut suffire pour que « ses peintures si courtes vaillent les plus grands tableaux (1) ».

Attentif à toutes ces rencontres de la vie qui rapprochent deux ou plusieurs êtres, enveloppant leurs formes distinctes dans l'unité d'une action qui les accorde l'un à l'autre, La Fontaine parfait cette harmonie par la subordination diligente du *fond* aux exigences des premiers plans : unité vraiment classique dans laquelle s'unissent ainsi les êtres, les choses. L'atmosphère qui les baigne est tellement cohérente qu'on ne saurait plus désormais en dissocier les éléments : illusion de la vie même, mais d'une vie enrichie par la vision poétique du décor.

Ses paysages ne sont donc que des décors, mais des décors

(1) Taine, *La Fontaine*, p. 192.

heureux qu'un seul mot parfois sait évoquer. Laissons donc la parole au poète lui-même, ayant assez à faire d'admirer, car dans cette galerie unique nous rencontrerons tous les genres, la pointe sèche où le paysage n'est qu'une ligne d'horizon à peine indiquée d'un trait merveilleusement vague comme « je ne sais où », ou encore « par pays » dans le second exemple :

Un jour, sur ses longs pieds, allait je ne sais où
Le héron au long bec emmanché d'un long cou.

Le Héron, F. VII, 4.

Il allait *par pays*, accompagné du chien
Gravement, sans songer à rien
Tous deux suivis d'un commun maître (1)

L'Ane et le Chien, F. VIII, 17.

Voici de fraîches aquarelles :

Dans le cristal d'une fontaine
Un cerf se mirait autrefois.

Le Cerf se voyant dans l'eau, F. VI, 9.

des bas-reliefs d'une grâce attique, dont la facture fait prévoir
André Chénier, Keats et Anatole France :

« L'un est le jeune Acis, aussi beau que le jour
Les accords de sa flûte inspirent de l'amour :
Debout, contre le roc, une jambe croisée,
Il semble, par ses sons, attirer Galatée,
Par ses sons, et peut-être aussi par sa beauté.

des tableaux de composition plus ample et plus large :

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbette,
Dormait alors profondément.
Son chien dormait aussi, comme aussi sa musette,
La plupart des brebis dormaient pareillement.

Le Loup devenu Berger, F. III, 3.

(1) Quel dessinateur à la fois animalier et caricaturiste nous montrera cet autre cortège, où nous voyons si bien tout ensemble et la marche paresseuse des animaux que sont les ânes et la nullité solennelle des hommes que nous appelons ânes. G. MICHAUD, *La Fontaine*, II, p. 112.

qui atteignent parfois la richesse savoureuse de l'école flamande :

L'abondance à pleines mains
Verse en leurs coffres la finance,
En leurs greniers le blé, dans leur cave les vins ;
Tout en crève.

Ces peintures ne se rencontrent point dans toutes les fables, elles apparaissent çà et là comme au hasard et ouvrent au regard charmé de fraîches perspectives sur la vie de la nature. Les personnages nous sont parfois présentés seuls ou en un petit groupe qui ne comporte pas de décor. Leurs actions respectives ou réciproques suffisent à les camper :

Pierrette, sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet
Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis, ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.
Notre laitière ainsi troussée
Comptait déjà dans sa pensée

La Laitière et le Pot au lait, F. VII, 10.

Perrin fort gravement ouvre l'huître et la gruge

L'Huître et les Plaideurs, F. IX, 9.

Un ânier son spectre à la main,
Menait en empereur romain
Deux coursiers, à longues oreilles.

L'Ane chargé d'éponges et l'Ane chargé de sel,
F. II, 10.

Mais généralement, d'un mot au moins, La Fontaine indique le fond :

Le magistrat suait en son lit de justice

Le Loup plaidant contre le Renard,
par devant le Singe, F. II, 3.

La donzelle

Montre à demi son sein, sort du lit un bras blanc.

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Il nous a paru intéressant de rassembler ici un grand nombre de ces petits tableaux et nous les avons classés en plusieurs catégories suivant leur sujet :

a) Dans les suivants l'homme est présenté au milieu d'un paysage. Ce paysage n'est point décrit, mais rendu parfaitement visible par la magie du mot évocateur :

... On les eût vus *sur la mousse*,
Lui, sa femme, et maint petit :
Ils n'avaient tapis, ni housse, etc.

Le Satyre et le Passant, F. V, 7.

Que quelque jour ce beau marmot
Viennne *au bois* cueillir la noisette

Le Loup, la Mère et l'Enfant, F. IV, 16.

L'un *sur un roc assis*
Chantait au vent ses amoureux soucis.

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Tircis, qui l'aperçut, se glisse *entre des saules* :

Contre ceux qui ont le goût difficile, F. II, I.

Un fol allait criant, *par tous les carrefours*,
Qu'il vendait la sagesse, et les mortels crédules

Le Fou qui vend la Sagesse, F. IX, 8.

Toujours sautant aux prés, dansant *sur la verdure*

Daphnis et Alcimadure, F. XII, 24.

Vous ne baisiez, Madame, *sur l'herbette*

La Gageure, C. II, 7.

Les bergers joignent leurs voix
En dansant *sur la fougère*

Astrée, prologue.

Le jeune homme
Se campe en une église

Le roi Candaule, C. V, 8

L'amour les prend
Dans une plaine
Sous un *couvert*

b) Voici par contre, un décor d'une richesse inusitée .

Vont confier leur peine au silence des bois
 Là, sous d'âpres rochers, près d'une source pure,
 Lieu respecté des vents, ignoré du soleil,
Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire, F. XII, 25.

c) Le cas le plus fréquent — la nature même de la fable le veut — c'est celui où les animaux nous sont peints dans leur cadre naturel ; où le paysage est évoqué en même temps que l'animal.

Tableaux en une seule ligne :

Le long du clair ruisseau buvait une colombe
La Colombe et la Fourmi, F. II, 12.

Votre digne moitié, couchée entre des fleurs
Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

Certain loup
 Trouvant un chien hors du village
Le Loup et le Chien maigre, F. IX, 10.

d) Croquis plus riches et plus poussés :

Des lapins qui, sur la bruyère
 L'œil éveillé, l'oreille au guet
Discours à M. de La Rochefoucauld, F. X, 14.

La bique allant remplir sa traînante mamelle
 Et paître l'herbe nouvelle.
Le Loup, la Chèvre et le Chevreau, F. IV, 15.

Témoin ces deux mâtins qui dans l'éloignement
 Virent un âne mort qui flottait sur les ondes
 Le vent de plus en plus l'éloignait de nos chiens.
Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

Tantôt on les eût vus côte à côte nager,
 Tantôt courir sur l'onde, et tantôt se plonger.
Le Cygne et le Cuisinier, F. III, 12.

Compagnon du défunt ; tous deux gisent sur l'herbe
La proie était honnête, un daim avec un faon ;

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 17.

Du palais d'un jeune lapin
Dame belette, un beau matin,
S'empara, c'est une rusée.

*Le Chat, la Belette et le petit Lapin,
F. VII, 16.*

Il laisse là le champ, le grain, la javelle,
Va courir le pays, abandonne son trou.

Le Rat et l'Huître, F. VIII, 9.

Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes,
Et leur fait arpenter les landes,
Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter.

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

Toutes deux ayant patte blanche,
Quittèrent les bas prés, chacune de sa part ;
L'une vers l'autre allait pour quelque bon hasard
Un ruisseau se rencontre, et pour pont une planche.
Deux belettes à peine auraient passé de front
Sur ce pont.

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

Dans l'île de la Conférence
Ainsi s'avançaient, pas à pas,
Nez à nez, nos aventurières ;
Qui, toutes deux étant fort fières

Ibidem.

Un d'eux en dit cette raison,
Les pas empreints sur la poussière
Par ceux qui s'en vont faire au malade leur cour.

Le Lion malade et le Renard, F. VI, 14.

Sur la branche d'un arbre était en sentinelle
Un vieux coq adroit et matois.

Le Coq et le Renard, F. II, 15.

Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure

Le Loup et l'Agneau, F. I, 10.

Cependant il advint qu'au sortir des forêts
 Ce lion fut pris dans des rets,
 Dont ses rugissements ne le purent défaire.

Le Lion et le Rat, F. II, 11.

Un animal paît dans nos prés,
 Beau, grand ; j'en ai la vue encor toute ravie.
 — Est-il plus fort que nous ? dit le loup en riant :
 Fais-moi son portrait, je te prie

Le Renard, le Loup et le Cheval, F. XII, 17.

C'est du séjour des dieux que les abeilles viennent.
 Les premières, dit-on, s'en allèrent loger
 Au mont Hymette, et se gorger
 Des trésors qu'en ce lieu les zéphirs entretiennent.

Le Cierge, F. IX, 12.

Je vois fuir aussitôt toute la nation
 Des lapins, qui, sur la bruyère,
 L'œil éveillé, l'oreille au guet,
 S'égayaient et de thym parfumaient leur banquet.
 Le bruit du coup fait que la bande

Les Lapins, F. X, 14.

Le quadrupède écume, et son œil étincelle ;
 Il rugit ; on se cache, on tremble à l'environ :

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

Le chêne dit un jour au roseau :
 Vous avez bien sujet d'accuser la nature :
 Un roitelet pour vous est un pesant fardeau

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Nous avons cité, avec la plus grande abondance, mais sans épuiser le sujet, ces mille peintures dont parle M. Lafenestre. Toutes confirment son appréciation : « ses petits tableaux champêtres sont aussi justes par la couleur que par le dessin et le plus souvent ses paysages sont bien supérieurs à des tableaux car il en sort de toutes parts des murmures et des voix (1) ».

e) La campagne qui inspire au poète de si charmants tableaux

(1) G. LAFENESTRE, *La Fontaine*, p. 168.

n'est pas le décor obligatoire de la fable et parfois nous voyons les animaux se détacher sur un fond que l'homme a créé :

L'araignée cependant se campe en un *lambris*

La Goutte et l'Araignée, F. III, 8.

Lève tes pieds en haut, et tes cornes aussi ;

Mets-les contre le mur : le long de ton échine

Je grimperai premièrement ;

Le Renard et le Bouc, F. III, 5.

Afin qu'il fut plus frais et de meilleur débit,

On lui lia les pieds, on vous le suspendit ;

Puis cet homme et son fils le portent comme un *lustre*

Le Meunier, son Fils et l'Ane, F. III, 1.

Le galant fait le mort, et du haut d'un *plancher*

Se pend la tête en bas : la bête scélérate

A de certains cordons se tenait par la patte

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

Nous avons vu successivement l'homme et l'animal associés au décor.

f) Voici enfin, des exemples où d'un seul coup de pinceau il peint simultanément l'homme, l'animal et le paysage :

L'archer

Voit le long du *sillon* une *perdrix* marcher

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 27.

Un *vieillard* sur son *âne* aperçut, en passant,

Un *pré* plein d'herbe et fleurissant ;

Le Vieillard et l'Ane, F. VI, 8.

Vues par l'imagination, ces scènes de genre peuvent à l'occasion servir à illustrer une métaphore :

La Mort avait raison ; je voudrais qu'à cet âge

On sortit de la vie ainsi que d'un banquet,

Remerciant son hôte, et qu'on fit son paquet ;

Car de combien peut-on retarder le voyage ?

La Mort et le Mourant, F. VIII, 1.

CHAPITRE V

Les Végétaux

Termes généraux. — Termes dénotant l'espèce. Procédés de description. —

Leur intérêt dramatique. — Les fleurs, les fruits. — Les métaphores.

Si nous examinons dans le même détail les sensations visuelles provoquées chez La Fontaine par le monde végétal nous verrons ici aussi sans surprise que leur étendue et leur précision se mesurent aux nécessités de l'intérêt dramatique. Tantôt elles ne sont même pas évoquées, le poète se bornant au minimum possible de représentation objective, employant simplement le terme générique :

Certain arbre

Les Lunettes, C. IV, 12.

Maître Corbeau, sur *un arbre* perché

Le Corbeau et le Renard, F. I, 2.

Ces arbres iront assez tôt border le noir rivage

Le Philosophe scythe, F. XII, 20.

Le troisième tomba *d'un arbre*

Que lui-même il voulut enter ;

Et pleurés du vieillard, il grava sur leur marbre,

Le Vieillard et les trois jeunes Hommes, F. XI, 8.

Sur la branche d'un *arbre* était en sentinelle

Un vieux coq adroit et matois.

Le Coq et le Renard, F. II, 15.

Pour nous seuls il (l'arbre) ornait les jardins et les champs.

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 1.

s'abstenant même de décrire quand l'intérêt pittoresque de l'afabulation n'y eût rien perdu :

Un seul *arbre* s'offrit, tel encor que l'orage
Maltraite le pigeon en dépit du feuillage.

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

Ces cas sont les plus rares, généralement il nomme l'essence, donnant tout au moins la notion de l'espèce :

Toinette par hasard dormait sur la *coudrette*

Les Troqueurs, C. IV, 3.

La beauté et le nombre des orangers et des autres plantes qu'on y conserve ne se sauraient exprimer.

Psyché, I.

L'ormeau.

Captivité de Saint-Malc.

Nous sommes attroupés trétous dessous l'ormeau

Je vous prends sans verd.

Il est écrit là-haut qu'au faite de ce *pin*,
Ou dans quelque forêt profonde ?

Les deux Perroquets, le Roi et son Fils, F. X, 11.

Il se sauve aussitôt et choisit pour asile
Le haut d'un *pin*.

Ibidem.

Il laisserait debout maint *chêne* et maint *sapin*
Dont chacun réputait la vieillesse et les charmes.

La Forêt et le Bûcheron, F. XII, 16.

ceci même quand notre maître des eaux et forêts prend le Pirée pour un homme :

Marmenteau (Bois de)

Epigr. contre Furetière.

La sensation visuelle s'aiguissant nous renseignera sur l'individu qu'un qualificatif ou deux viennent distinguer de ses

semblables. Généralement c'est l'âge vénérable des arbres qui retient l'attention de La Fontaine plutôt que leur beauté :

Arbres qui ont *résisté aux attaques de cent hivers.*

Psyché, II.

Ce mont revêtu de chênes *aussi vieux que lui,*
Et tout plein de rocs,
Présentait aux yeux quelque chose d'effroyable,
Mais de charmant.

On abattit un pin pour *son antiquité,*
Vieux palais d'un hibou, triste et sombre retraite
La Souris et le Chat-Huant, F. XI, 9.

Tronc caverneux.

Ibidem.

Hantaient le tronc *pourri d'un pin vieux et sauvage*
Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

L'aigle avait ses petits en haut d'un *arbre vieux*
L'Aigle, la Laie et la Chatte, F. III, 6.

Il fait aussi, il va de soi, allusion à leur fraîcheur et à leur beauté, mais plus rarement :

Quels amas d'arbres *toujours verts*

Psyché, I.

La *beauté* et le nombre des orangers et des autres plantes qu'on y conserve ne se sauraient exprimer.

Psyché, I.

Deux châtaigniers dont l'*ombrage*
Est majestueux et frais
Se couvrent de leur feuillage
Ainsi qu'un riche dais.

Point d'amples descriptions : il saisit d'emblée et magistralement le trait caractéristique, la note et ne pousse pas plus avant :

Des taillis les plus hauts mon front atteint le faite.

Le Cerf se voyant dans l'eau, F. VI, 9.

Bien qu'il couvre un arpent de terre avec ses bras

Psyché, I.

Le myrte, par qui sont les amants couronnés,

Y range son feuillage en globe, en pyramide

Psyché, I.

Enfin, n'omettons pas ce tableau qui vit dans toutes nos mémoires, dont l'effet ne s'efface point avec le temps et dont la majesté vivante saisit notre imagination :

Cependant que mon front, au Caucase pareil,

Non content d'arrêter les rayons du soleil,

Brave l'effort de la tempête

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr.

Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage

Dont je couvre le voisinage

Ibidem.

Celui de qui la tête au ciel était voisine,

Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Ibidem.

Ces vers sont, on le sait, une des plus belles réussites de notre littérature. Ils nous laissent entrevoir ce que La Fontaine aurait pu faire s'il l'eût souhaité ou, pour mieux dire, s'il n'était né trop tôt dans un monde trop jeune.

Des forêts que son devoir professionnel en même temps que ses goûts lui faisaient une obligation de connaître, que nous dit-il ? Il aimait et connaissait bien celles de Vassy, de Villers-Cotterets, de Reims. Si parfois il les détermine :

Sous la *coudraie* où Tiennette dit-on

Allait souvent en chantant sa chanson

Les Troqueurs, C. IV, 3.

il les nomme souvent sans les préciser même d'un simple qualificatif :

Toute seule en une forêt
Se mire-t-on près d'un rivage
Ce n'est pas soi qu'on voit ; on ne voit qu'une image
Qui sans cesse revient, et qui suit en tous lieux :

Tircis et Amarante, F. VIII, 13.

Et loin des villes s'emporta
Dans un bois où chantait la pauvre Philomèle

Philomèle et Progné, F. III, 15.

Des multiples aspects de la forêt, ceux qui le frappent le plus sont l'obscurité et la profondeur :

La *noirceur* d'une forêt âgée de dix siècles.....
Elle court à une forêt voisine, s'enfonce dans la plus *profonde*.

Psyché, I.

Là-dessus, au *fond des forêts*
Le loup l'emporte, et puis le mange,
.....
Sans autre forme de procès.

Le Loup et l'Agneau, F. I, 10.

Une fois même cette obscurité mystérieuse lui a inspiré une comparaison grandiose dans laquelle il mélange une sensation (noire) avec un sentiment (éternelle), s'élevant ainsi à la haute poésie :

« un bois si touffu que l'ombre éternelle n'est pas plus noire. »

Si vraiment la forêt lui inspire d'agréables méditations :

Les forêts, les eaux, les prairies
Mères de douces rêveries.

Psyché.

n'en cherchons pas de description dans son œuvre, nous serions déçus :

Elle passa pied dedans un bois assez agréable

Psyché, I.

Un bois délicieux
De ses arbres chenues semble toucher les cieus.

Adonis.

« assez agréable » — « délicieux » — deux appréciations dont l'une est fort réservée et l'autre bien vague !

Dans les prés, par les champs et sous les bois et futaies foisonnent mille plantes susceptibles d'arrêter le regard du peintre. Voici, dans les bois, celles qu'il cite :

Des lapins qui sur la *bruyère*.

Les Lapins, F. X, 14.

En dansant sur la *fougère*

Astrée, prologue.

Broussailles

Psyché, II.

Des *taillis* les plus hauts mon front atteint le faite
Mes pieds ne me font point honneur.

Le Cerf se voyant dans l'eau, F. VI, 9.

Nulle description ici ; l'intérêt dramatique n'en requiert point. Dans les champs, nous découvrirons moisson un peu plus riche :

Le blé, riche présent, de la blonde Cérés
Trop touffu, bien souvent, épuise les guérets

Rien de trop, F. IX, 11.

Les blés quand ils sont en herbe

L'Alouette et ses Petits

avec le Maître d'un Champ, F. IV, 22.

Dès que vous verrez que la terre
Sera couverte et qu'à leurs blés
Les gens n'étant plus occupés

Ibidem.

...Et que l'épi non plus que le tuyau
N'était qu'une herbe inutile et séchée

Le Diable de Papefiguière, C. IV, 5.

Il avait de plant vif fermé cette étendue

Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

Je crois qu'il faut les couvrir (ces champs) de touselle

Le Diable de Papefiguière, C. IV, 5.

Son potager est encore mieux fourni que son herbier. On y cueille ou on y arrache : oseille, laitue, poireaux, chicorée, raves, navets, carottes, choux, oignons, aulx, la cervoise amère et la mandragore :

Cette recette est une médecine
Faites d'un jus de certaine racine
Ayant pour nom Mandragore

La Mandragore, C. III, 2.

Un cerf à la faveur d'une vigne fort haute,
Et telle qu'on en voit en de certains climats,
S'étant mis à couvert et sauvé du trépas.

Le Cerf et la Vigne, F. V, 15.

Là, croissaient à plaisir l'oseille et la laitue

Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

Le lièvre était gité dessous un maître chou

Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

Quant aux appas de Flore, car c'est ainsi qu'il nomme les fleurs à plusieurs reprises

Flore vient ici avec tous ses appâts

Je vous prends sans verd.

Car au printemps il jouissait encore

Des plus beaux dons que nous présente Flore.

L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un Jardin,
F. IX, 5.

il en a bien vraiment semé dans ses pages de quoi faire à Margot pour sa fête un bouquet : jasmin, serpollet, violier, bruyère (1), myrte :

(1) La bruyère, cette fine fleur rose bien française est une des seules fleurs qui se rencontrent chez La Fontaine (Louis ARNOULD, *op. cit.*).

Quelques brins de thym et de marjolaine

Psyché, II.

Le myrte par qui sont les amants couronnés

Psyché, I.

Bouquets de thym et de marjolaine

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

Centaurée

Le Quinquina.

mais c'est à condition que Margot ne soit point exigeante.

Ne les décrit-il donc jamais ? n'avons-nous point quelque témoignage direct de l'émotion que peut provoquer l'impression sensorielle due à la fleur ? A peine, et encore la mythologie s'y mêle-t-elle :

Et vos charmantes fleurs

Douces filles des fleurs

De la naissante Aurore

Galatée, I, 1.

Ses autres vers fleuris, le sont surtout de fleurs littéraires :

Gâtait jusqu'aux boutons, douce et frêle espérance,

Avant-coureurs des biens que promet l'abondance.

Même il ébranchait l'arbre,

L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un Champ, F. IX, 5.

Les fleurs n'en sont que plus belles

Jouissez de leurs attraits

Astrée.

Je suis chose légère, et vole à tout sujet ;

Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet ;

A beaucoup de plaisir je mêle un peu de gloire.

Les Compagnons d'Ulysse, F. XII, 1.

Cinq ou six fleurs dont la table est jonchée.

Le Faiseur d'Oreilles, C. II, 1.

Renouvelant de fleurs l'autel à tout moment

J'aurai près de ce temple un simple monument ;

Daphnis et Alcimadure, F. XII, 26.

Deux parterres ensuite entretiennent la vue
Tous deux ont leurs fleurons d'herbe tendre et menue.

Psyché, I.

Combien de fois la lune à leurs pas éclairés
Et couvrant de ses rais l'émail d'une prairie

Adonis.

Les champs se vêtirent de roses

A Madame la duchesse de Bouillon.

Mille moissons de roses

Épître à M. le Surintendant.

Pour elle le printemps s'est habillé de roses

Clymène.

Elle redevient rose

Œillet, aurore

L'Abbesse malade, C. IV, 2.

C'est sur la joue des belles qu'il voit les roses, sur leurs seins
les lis. Et les lis dont il parle, ce n'est point dans les parterres
qu'il les cueille.

Bien peu de fruits : le gland, la citrouille, l'ellébore, pommes,
raisins, oranges, marrons et mûres — il n'y a pas autre chose :
c'est une maigre récolte :

Des plus beaux dons que nous offre Pomone

L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un Jardin,

F. IX, 5.

Je vous rendrai plus noire qu'une mûre

La Gageure des trois Commères, C. II, 7.

Pour un fêtu ou bien pour une pomme

Ballade sur Escobar.

Quatre grains d'ellébore

Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

Vit au haut d'une treille

Des raisins mûrs apparemment

Et couverts d'une peau vermeille

Le Renard et les Raisins, F. III, 11.

Un villageois considérant
Combien ce fruit est gros et sa tige menue :

Le Gland et la Citrouille, F. IX, 4.

Vos fruits aux écorces solides
Sont un véritable trésor ;
Et le jardin des Hespérides
N'avait point d'autres pommes d'or.

Psyché, I.

Signalons pour terminer cette énumération encore quelques termes exprimant des sensations visuelles se rapportant à la vie végétale :

Plus d'un guéret s'engraisse

Le Combat des Rats et des Belettes, F. IV, 6.

Le lion le posta, le couvrit de ramée
Lui commande de braire

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

...Sur le linge ces fleurs
Formaient des lacs d'amours

Le Tableau, C. IV, 16.

Mille petits ouvrages de jonc et d'écorce tendre

Psyché, II.

Que ne l'émondait-on, sans prendre la cognée.

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 2.

De ses arbres à fruit retranchant l'inutile,
Ébranchait, émondait, ôtait ceci, cela,
Corrigeant partout la nature

Excessive à payer ses soins avec usure.

Le Philosophe scythe, F. XII, 20.

Ainsi les sensations visuelles tirées de la vie végétale sont en nombre restreint, couvrent peu d'étendue et dans l'ensemble manquent de précision et de pittoresque. Par contre, nous allons voir qu'elles sont une source abondante de métaphores, résultant pour la plupart de transpositions variées, transpositions

d'abord d'une sensation visuelle en une autre (nous ne reviendrons pas ici sur les lis et les roses) :

Et son poil hérissé semble de toutes parts
Présenter au chasseur une forêt de dards.

Adonis.

Pas un *brin* de hochet

Le Cas de Conscience, C. IV, 4.

celle-ci beaucoup plus caractéristique :

Ce sont monceaux de rochers
Entés les uns sur les autres.

Lettre à sa femme.

L'homme ne vient point sur la terre, comme un champignon.

La Coupe enchantée.

puis d'un sentiment exprimé sous les espèces d'une sensation visuelle, tantôt par un substantif :

Il faut de tout aux entretiens :
C'est un *parterre* où Flore épand ses biens
Discours à Mme de la Sablière.

La joie en est parvenue à sa *cime*
Lettre à M. de Turenne.

Il la replongea dans les charmes de ces *pavots*
Psyché, I.

Psyché eût voulu que ces *fleurettes* lui eussent été dites par un
[amant.
Psyché, I.

Sans que vous y perdiez la *fleur* de vos amis
L'Eunuque, IV, 3.

Ce voisin
Des plus beaux dons que nous offre Pomone
Avait la fleur.

*L'Écolier, le Pédant
et le Maître d'un Jardin, F. IX, 5.*

Il est bon de garder *sa fleur*
 Mais pour l'avoir perdue il ne se faut pas pendre.
La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Aucun *chemin de fleurs* ne conduit à la gloire.
Les deux Aventuriers et le Talisman, F. X, 13.

En matière de femme on ne croit point aux pleurs
 Un serpent, je le gage, est caché dans ces *fleurs*.
L'Eunuque, I, 3.

...Je lui donnerai la *palme* du ridicule
 Lettre à Saint-Évremond.

L'ingrate, pour le jour de sa nativité,
 Joignait aux *fleurs* de sa beauté
 Les trésors des jardins et des vertes campagnes :
 J'espérais, cria-t-il, expirer à vos yeux ;
Daphnis et Alcimadure, F. XII, 24.

Notre héros, si le beau temps ne change,
 De menus vers aura pleine *vendange*.
 Épître.

J'aspire à de nouveaux *lauriers*
Achille.

Moitié *raisin*, moitié *figue*, on joint
Le Faiseur d'Oreilles, C. II, 1.

Qui pour prix de mes vœux, pour *fruit* de mes travaux.
L'Eunuque, I, 1.

Les *fruits* de l'âge mûr joints aux *fleurs* de l'enfance
 Lettre à Mgr le prince de Conti.

Et poussant trop abondamment
 Il ôte à son *fruit* l'aliment.
Rien de trop, F. IX, 11.

tantôt par un verbe :

Vous allez vous *planter*
La Mouche et la Fourmi, F. IV, 3.

Notre vieillard *flétri*, chagrin et mal plaisant

L'Eunuque, C. II, 3.

Le monarque *florissant*

Ode pour Madame.

enfin par des expressions comprenant verbe et substantifs, locutions plus complètement métaphoriques que les précédentes :

Je vous aurai bientôt *tiré*

Une telle épine de l'âme.

Le Magnifique, C. IV, 15.

Mais nous fait *recueillir d'amples moissons* de gloire.

Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

Mais ce *champ* ne se peut tellement *moissonner*

Que les derniers venus n'y trouvent à *glaner*

La feinte est un pays plein de *terres désertes* ;

Le Meunier, son Fils et l'Ane, F. III, 1.

Un païen, qui *sentait quelque peu le fagot*

L'Oracle et l'Impie, F. IV, 19.

...Celui-là (le tour) du berceau

Lève la paille à l'égard du Boccace

Les Quiproquo, C. V, 8.

Plusieurs se sont trouvés qui, d'écharpe changeants,

Aux dangers, ainsi qu'elle, ont souvent *fait la figue*.

La Chauve-Souris et les deux Belettes, F. II, 5.

Cette dernière s'abrégeant au besoin.

...Mais pour en être sûr, *nèfle* !

La Coupe enchantée.

cette syllepse sous la forme « des nèfles » a été conservée dans l'argot d'aujourd'hui.

M'arracher de son lit ! moi, moi.

La *planter là* !

Ragotin.

Voici peut-être la plus pittoresque d'entre toutes, mais qui

n'est point une création puisqu'elle apparaît déjà au xvi^e siècle :

Éplucher trop les femmes.

Les Troqueurs, C. IV, 3.

Dans le vers suivant, par un phénomène inverse de ceux que nous venons de constater, c'est le végétal qui est désigné par une expression métaphorique :

Au bord de quelque bois sur un arbre je grimpe.

Et, nouveau Jupiter *du haut de cet Olympe*

Discours à M. de La Rochefoucauld, F. X, 14.

Pour se faire une idée de la place qu'occupent les végétaux chez La Fontaine, il faut se souvenir que, par la nature des choses, ils ne peuvent guère jouer un rôle individuel dans les petits drames des fables. Leur vie plus lente que celle des animaux se prête mal à l'action, ils sont rarement personnifiés ou pris à partie. Parmi ceux qui ont été personnifiés citons : la forêt, le chêne, le buisson, le roseau et la vigne.

CHAPITRE VI

Les Eaux

Description pittoresque. — Les caractères essentiels. — Les eaux vives.
— Les eaux dormantes. — Leur activité dramatique. — Les ruisseaux,
les rivières, la mer. — Les eaux dans la mythologie. — La vision directe.
— La suggestion. — Les métaphores.

Les eaux devaient retenir bien davantage l'attention charmée de La Fontaine (1).

N'ont-elles pas de la vie la voix et le mouvement ? Tantôt leur instabilité frémissante est l'image même du perpétuel devenir, tantôt dans la limpidité profonde de leur sommeil elles laissent la vie se mirer comme dans un rêve et nous en renvoient l'image poétique et rajeunie (2).

Les eaux charmaient ses contemporains (3). Architectes et jardiniers pliant la fluide docilité de l'eau à toutes les règles de leurs desseins architecturaux ont su tirer de ses différents aspects, nappes, jets, cascades, sa plus grande valeur décorative.

Des mille sujets que la nature suggère à La Fontaine, l'eau est celui qu'il a traité avec la grâce la plus spontanée et la plus heureuse. On s'en rendra compte en comparant ses tableaux de l'eau et à ceux de la montagne par exemple : le contraste est tout à fait saisissant. Il a aimé les eaux de toutes les manières.

Nous nous le figurons aisément « sous un ombrage épais, assis près d'un ruisseau » où maintes fois il a dû se complaire aux

(1) Lire l'intéressante analyse que M. ARNOULD a consacrée à ce sujet dans son ouvrage, *op. cit.*, p. 58 et suivantes.

(2) « Quelles variantes, quelle multiplication des effets chromatiques les peintres peuvent tirer du pouvoir réflecteur de l'eau ! La plus légère agitation de sa surface suffit à transformer dans un tableau l'effet primitif. » BOIGEX Maurice (*La Science des couleurs*, p. 2).

(3) N'oublions pas non plus qu'il était, lui, maître des *eaux* et forêts.

jeux capricieux du soleil sur les moires liquides. Assurément, parfois, il se laisse encore aller à définir au lieu de dépeindre, utilisant quelque lamentable périphrase :

Deux seaux alternativement
Puisaient le *liquide élément*.

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

Au fond du *moite élément*.

Songe de Vaux, II.

Quand ce n'est point une détestable cheville comme dans cette expression ridicule :

Humides torrents

La Captivité de Saint-Malc.

exceptionnellement encore, il se contentera de nommer l'eau :

Sous un ombrage épais, assis près d'un ruisseau,

Démocrite et les Abdéritains, F. VIII, 26.

ou de la personnifier :

Mesdames les Eaux

Mais ces cas sont rares. Généralement il s'empresse de saisir l'occasion de faire une esquisse charmante. De toutes les qualités de l'eau, celle qui fait sur lui l'impression la plus forte et la plus fréquente, c'est la transparence :

Un vivier vous attend plus clair que fin cristal.

Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte, F. X, 10.

Le long d'un clair ruisseau buvait une colombe :

Quand sur l'eau se penchant une fourmi y tombe,

La Colombe et la Fourmi, F. II, 12.

Il s'arrête en passant au cristal de cette onde

La Captivité de Saint-Malc.

Le bruit, l'éclat de l'eau, sa blancheur transparente

D'un voile de cristal alors peu différente

Font goûter un plaisir, de cent plaisirs mêlé.

Psyché, I.

L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours.

Le Héron, F. VII, 4.

Au milieu de la vallée coulait un canal de même longueur que la plaine, large comme un fleuve, et d'une eau si transparente qu'un atome se fût vu au fond ; en un mot un vrai cristal fondu.

et il est trop bien de son siècle pour ne pas associer à cette idée physique une idée au moins semi-morale, celle de pureté :

Mais un canal, formé par une *source pure*,
Se trouve en ces lieux écartés ;

C'est ainsi que ma muse, aux bords d'une onde *pure*,
Traduisait en langue des dieux
Tout ce que disent sous les cieux
Tant d'êtres empruntant la voix de la nature.

Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde *pure*.

Le Loup et l'Agneau, F. I, 10.

Ruisseau,
Guidez vers lui mes pas, vous dont *l'onde est si pure*.

Psyché, I.

C'est presque toujours accompagné de ces adjectifs « clair » et « pur » que chez lui se présente l'eau — bien rarement il la voit autre :

Au fond du bois croupit une *eau dormante et sale*.

Adonis.

la couleur le frappe beaucoup moins, « argenté » est la seule épithète dont il use, mais c'est ici un emploi conventionnel et non impressionniste du terme :

Coulait le long d'un rocher une *eau argentée* et qui par son bruit incitait à un doux sommeil.

Psyché, I.

Que cette onde *argentée*,
Loge en son moite sein la blanche Galatée

Psyché, I.

Lisses et inertes, les eaux dormantes ne sont pas celles que La Fontaine préfère — la vie leur manque — elles ne peuvent que l'abriter ou la réfléchir. Voici de quelle façon il les traite ; tantôt il emploie un terme figuré :

Des tanches qui sortaient du fond de ces demeures.

Le Héron, F. VII, 4.

Les ayant mis en un endroit
Transparent, peu creux, fort étroit

Les Poissons et le Cormoran, F. X, 3.

en général sans caractérisation particulière :

Il n'était point d'étang dans tout le voisinage,
Qu'un cormoran n'eût mis à contribution

Ibidem.

Viviers et réservoirs lui payaient pension.

Ibidem.

Un vivier que Nature y creusa de sa main

Ibidem.

Il leur donne cependant la vie en les animant de plantes et d'animaux (1) :

Il s'en alla passer sur le bord d'un étang,
Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes ;
Grenouilles de rentrer en leurs grottes profondes

Le Lièvre et les Grenouilles, F. II, 14.

Que la gent marécageuse,
Gent fort sotte et fort peureuse,
S'alla cacher sous les eaux,
Dans les joncs, dans les roseaux,
Dans les trous du marécage

Les Grenouilles qui demandent un Roi, F. III, 4.

(1) « Et que dire de la poésie intense de ces coins d'étangs ou de ces simples mares au pied des peupliers frissonnants, là où s'agite et se multiplie tout ce petit peuple. »
L. ARNOULD, *op. cit.*, p. 203.

Viendra dans nos marais régner sur les roseaux,
 Et nous foulant aux pieds jusques au fond des eaux,
 Tantôt l'une, et puis l'autre, il faudra qu'on pâtisse.

Ibidem.

ou encore en y projetant de mouvantes et gracieuses images :

Dans le cristal d'une fontaine
 Un cerf se mirant autrefois
 Louait la beauté de son bois.

Le Cerf se voyant dans l'Eau, F. VI, 9.

(Il) ne pouvait qu'avecque peine
 Souffrir ses jambes de fuseaux,
 Dont il voyait l'objet se perdre dans les eaux.

Ibidem.

Mais dès que l'eau court, il est à son affaire. N'est-ce point la vie qu'avant tout il sait peindre. D'un pinceau rapide il note ses plus légers frémissements. Des ruisseaux, des rivières, son œil suit les méandres gracieux :

Le moindre vent qui d'aventure
 Fait rider la face de l'eau.

la mollesse langoureuse de leur cours :

Une rivière dont le cours,
 Image d'un sommeil doux, paisible et tranquille,
 Lui fit croire d'abord ce trajet fort facile :
 Point de bords escarpés, un sable pur et net.

Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

le pittoresque de leurs abords :

Que si je ne suis né pour de si grands projets,
 Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets !
 Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie !

Le Songe d'un habitant du Mogol, F. XI, 4.

Nos gaillards pèlerins
 Par monts, par vaux, et par chemins,
 Au gué d'une rivière à la fin arrivèrent.
L'Ane chargé d'éponges et l'Ane chargé de sel, F. II, 10.

Chantait un jour le long des bords
 D'une onde arrosant des prairies
 Dont Zéphire habitait les campagnes fleuries
 Annette cependant à la ligne pêchait.
Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte, F. X, 10.

Un jour que la beauté d'un ruisseau l'avait attirée, elle se laissa conduire insensiblement aux replis de l'onde.

Psyché, I.

Mais le plus bel objet, c'est la Loire sans doute
 On la voit rarement s'écarter de sa route
 Elle a peu de replis, dans son cours diapré
 Ce n'est pas un ruisseau qui serpente en un pré
Lettre à sa femme, III.

Et quelquefois assis sur le bord des fontaines,
 Tandis que cent cailloux, butant à chaque bond,
 Suivaient les longs replis du cristal vagabond.

Adonis.

Contrairement à sa pratique, dans Psyché, il s'abandonne à la joie de décrire pour décrire, aussi avec quelle allégresse et quelle volupté il s'immerge dans ce ruissellement, cette retombée d'eaux jaillissantes toutes joyeuses du murmure mouillé des éphydriades de Versailles. Description enthousiaste du triomphe de l'homme sur l'eau ! Quelle bonne aubaine pour lui de pouvoir célébrer en même temps l'art et la nature vivante :

Fontaines, jaillissez
 Herbe tendre croissez
 Le long de ces rivages
 Venez, petits oiseaux
 Accorder vos ramages
 Aux doux bruits de leurs eaux.

Songe de Vaux.

Au haut de chaque niche un bassin répand l'onde
 Le masque la vomit de sa gorge profonde
 Elle retombe en nappe et compose un tissu
 Qu'un autre bassin rend sitôt qu'il l'a reçu

Psyché, I.

L'une verse un torrent, tout l'autre s'en abreuve
 L'eau retombe en glakis et fait un large fleuve.

Ibidem.

L'art en mille façons a su prodiguer l'eau
 D'une table de jaspe un jet part en fusée
 Puis en jets il retombe, en vapeur, en rosée.

Ibidem.

Deux lustres de rochers de ces voûtes descendent
 En liquide cristal leurs branches se répandent.

Ibidem.

En rayons infinis l'eau sort de son flambeau
 On voit presque en vapeur se résoudre cette eau
 Telle la chaux exhale une blanche fumée
 D'atomes de cristal une nue est formée.

Ibidem.

Force jets affrontent la nue

Ibidem.

L'eau se croise, se joint, s'écarte, se rencontre,
 Se rompt, se précipite à travers les rochers
 Et fait, comme alambics, distiller leurs planchers.

Ibidem.

Tous deux ont un bassin qui lance ses trésors,
 Dans le centre en aigrette, en arcs le long des bords.

Ibidem.

Un nombre infini de sources s'y précipitaient par cascades du haut du mont, puis roulant leurs eaux entre des rochers, formaient un gazouillement à peu près semblable à celui des cataractes du Nil.

Psyché, II.

Dans les fables les eaux jouent leur rôle, et non point seule-

ment pour animer le décor — elles ont leur activité dramatique propre — puissances réelles et effectives dont la vie dépasse celle du symbole :

Ils y construisirent des travaux
 Qui des torrents grossis, arrêtent le ravage.
Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Avec grand bruit et grand fracas
 Un torrent tombait des montagnes :
 Tout fuyait devant lui ; l'horreur suivait ses pas ;
 Il faisait trembler les campagnes.
 Nul voyageur n'osait passer
 Une barrière si puissante.
 Un torrent qui tombait des montagnes
 Ce n'était que menace et bruit sans profondeur
Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

Rompre digue et watergan
 Virelai sur les Hollandais.

Maint ruisseau croissant subitement
 Traita nos ponts bien peu courtoisement
 Ballade à M. Fouquet.

L'onde pour la toucher, à longs flots s'entrepousse
Le Remède, C. V, 4.

La quitta pour l'image et pensa se noyer :
 La rivière devint tout d'un coup agitée ;
 A toute peine il regagna les bords,
 Et n'eut ni l'ombre, ni le corps.
Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre, F. VI, 17.

D'ailleurs, l'onde rapide et le ruisseau profond
 Devaient faire trembler de peur ces amazones
Du Thésauriseur et du Singe, F. XII, 3.

Il aime à nommer les rivières par leurs noms :

(Les villes) que lave le Danube.
Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

La Loire répand son cristal
Avec magnificence.

Lettre à sa femme.

Dont Memphis voit le Nil laver les fondements.

Le petit Chien, C. III, 13.

En badinant sur les bords de la Seine.

L'Enfant et le Maître d'École, F. I, 19.

il précisera au besoin la nature du cours d'eau par un terme technique qui, ici, forme repentir :

Un ruisseau, ou plutôt une goulette dont cette galerie est ornée.

Psyché, I.

Pour lui, les rivières ont gardé leur existence semi-mythologique et plus d'une fois il cite les fleuves des régions infernales :

Onde noire

Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

L'ours a passé l'onde noire

Daphné.

La peste capable d'enrichir en un jour l'Achéron

Les Animaux malades de la Peste, F. VII, 1.

L'un en théâtre affronte l'Achéron

Le Charlatan, F. VI, 19.

Droit aux ondes du Styx, elle mena sa sœur.

La Tête et la Queue du Serpent, F. VII, 17.

De l'Olympe et du Styx, il en sera parlé.

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Il faut croire qu'il était fort conscient de sa maîtrise en tant que peintre des eaux — il savait ce qu'il valait et la puissance animatrice de son pinceau — il le marque sans hésitation dans le *Songe de Vaux* :

Je donne au liquide cristal
Plus de cent formes différentes
Et les mets tantôt en canal
Tantôt en beautés jaillissantes.

Les réussites fréquentes et parfaites qu'il a rencontrées lorsqu'il faisait des eaux mouvantes ces tableaux que nous venons de lire rendraient surprenante la pauvreté de ses marines (1) si l'on ne savait quelles ne représentent point des impressions sensorielles directes et vécues, mais de simples souvenirs littéraires que n'a fécondés aucune expérience personnelle. C'est exclusivement à travers le prisme des œuvres de l'antiquité qu'il voit la mer. Autrement eût-il pu écrire :

Nul vaisseau ne parut sur la liquide plaine

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Peu s'en fallut que le soleil

Ne rebroussât d'horreur vers le manoir liquide.

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

D'en faire un sacrifice au liquide manoir

Du Thésauriseur et du Singe, F. XII, 3.

Porte un peu tes regards sur ces plaines profondes

Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

L'abîme, la mer.

L'Homme qui court après la fortune,
F. VII, 12.

Voici des mers tirées au cordeau de Lenôtre :

On descend vers deux mers d'une forme nouvelle :

L'une est un rond à pans, l'autre est un long canal.

Psyché.

Dans les exemples suivants la mer n'est indiquée que d'un trait fort léger :

Sans s'éloigner que bien peu de la rade

Le Calendrier des Vieillards, C. II, 8.

(1) La mer est sous nos yeux au moment où nous écrivons ces lignes, et au cours de la page elle a changé trois fois de couleur !

Tout le peuple de Samos accourut au rivage de la mer
La Vie d'Ésope.

plus abondamment décrite dans :

Un trafiquant sur mer, par bonheur, s'enrichit.
 Il triompha des vents pendant plus d'un voyage :
 Gouffre, banc, ni rocher, n'exigea de péage
 D'aucun de ses ballots ; le sort l'en affranchit.
L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers la Fortune,
 F. VII, 14.

Il faut reconnaître, pour être juste, que le sujet de la fable étant souvent un sujet mythologique ou tiré de l'antiquité, cette vision lointaine et vague est naturelle — bien plus, elle est heureuse, elle est à sa manière une sorte de couleur locale contemporaine. Il nous serait difficile d'imaginer :

Une cavalcade de dieux marins
Psyché, I.

La naïade en sa grotte profonde
Les Poissons et le Berger, F. X, 10.

Déjà Phébus, voisin de ces moites retraites
 Ne semble plus mener ses chevaux qu'à courbettes.
Ragotin, I, 1.

Ce dieu des moites tribunaux.
Lettre à M. de Maucroix.

ailleurs que dans :

L'empire des flots
Le Quinquina.

Cependant La Fontaine savait parfois, sans aller jusqu'à la vision précise et charmante qu'il peint dans :

Le moindre vent qui d'aventure
 Fait rider la face de l'eau.
Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

mêler le pittoresque à l'antique, mais ici il s'agit d'évocation et non point de peinture, et comme toujours chez un vrai poète, sa

vision gagne en puissance suggestive ce qu'elle perd en exactitude et en précision :

Et comme un jour les vents, retenant leur haleine,
Laisaient paisiblement aborder les vaisseaux.

Le Berger et la Mer, F. IV, 2.

Sur les humides bords des royaumes du vent

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Voici pourtant une note personnelle :

La mer était grondeuse ;

Ragotin, IV, 2.

note qu'il n'a point répétée parce que, sans doute, l'occasion a manqué et qu'il ne l'a point cherchée.

Cette puissance évocatrice, M. Michaut l'a finement appréciée ; nous le citons avec plaisir :

« Est-il possible à la peinture la plus évocatrice de donner des profondeurs sous-marines l'image à la fois illimitée et obscure que, par un coup de génie, à la fin d'un conte médiocre, La Fontaine fait surgir en quelques mots lorsque son rieur obtient au lieu d'un poisson minuscule :

Un monstre assez vieux pour lui dire
Tous les noms des chercheurs de mondes inconnus
Qui n'en étaient pas revenus,
Et que, depuis cent ans, sur l'abîme avaient vu
Les anciens du vaste empire !

Le Rieur et les Poissons, F. VIII, 8 (1).

Ajoutons cet autre délicieux nocturne :

Les nymphes d'alentour souvent dans les nuits sombres
S'y vont baigner en troupe à la faveur des ombres.

Psyché.

De quelle façon La Fontaine a-t-il utilisé les impressions sensorielles provoquées par les eaux pour ses transpositions métaphoriques ? Pour s'en rendre compte, il faut éliminer d'abord

(1) MICHAUD, *op. cit.*, II, 112.

les métaphores complètement mortes, celles qui n'ont plus la moindre valeur affective comme la suivante :

Ce sont là des discours si clairs qu'on n'y voit goutte.

L'Eunuque, IV, 3.

Tout cela c'est la *mer à boire*.

Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

Que les *sources* de l'or soient pour d'autres que nous

Astrée.

Reine des *sources* de l'or

Ode pour Madame.

écarter également celles qui, sans être complètement défuntes, n'éveillent plus qu'un lointain écho affectif :

Est-ce que nos plaisirs s'en iront à *vau-l'eau* ?

Je vous prends sans verd.

Il perdit un vaisseau,

Et vit aller le commerce à *vau-l'eau*

Belphégor, C. V, 7.

Que restera-t-il ? Des métaphores déjà bien usées de son temps sans doute :

La belle avait un père homme prudent et sage

Il laisse *le torrent couler*

La jeune Veuve, F. VI, 21.

Cabale, entêtement ; point ou peu de justice :

C'est un torrent ; qu'y faire ? Il faut qu'il ait son cours ;

Cela fut et sera toujours.

Les Devineresses, F. VII, 15.

Les *torrents de larmes* firent ce que ceux de paroles n'auraient su faire.

Psyché, II.

Rembarqué sur la mer amoureuse

L'Eunuque, I, 1.

Le *fleuve d'oubli*

Le *léthé*

Lettre à M. Saint-Évremond.

une qui, peut-être, était moins rebattue au ^{xvii}e siècle que maintenant :

Les ondes de ses cheveux.

Songe de Vaux.

Mais où est la moindre originalité ? Nous pourrions dire qu'elle est totalement absente si l'exemple suivant, création pittoresque, n'était là pour nous contredire et pour nous montrer, comme nous l'avons vu maintes fois, ce que La Fontaine aurait pu réaliser si seulement il l'avait voulu :

Saluer à longs flots le soleil de la cour.

Élégie pour M. Fouquet, II.

Au point de vue psychologique, il est extrêmement curieux que les nombreuses et si vivantes impressions sensorielles provoquées par les eaux vives qu'il a si excellemment décrites dans tous leurs jeux, et dont nous avons noté le ruissellement au début de ce chapitre, n'aient point suscité la moindre création métaphorique (1).

(1) Nous venions de terminer la lecture des épreuves de ce chapitre, à Bristol, quand, ayant tourné le commutateur de notre appareil de réception de T. S. F., nous entendîmes la voix de M. Paul Valéry :

« Peut-être, disait-il de la Tour Eiffel, ce nom même de La Fontaine a-t-il dès notre enfance attaché pour toujours, à la figure imaginaire d'un poète, je ne sais quel sens ambigu de fraîcheur et de profondeur, et quel charme emprunté des eaux. »

Nous avons pensé que cette coïncidence intéresserait nos lecteurs. La citation, nous apprend l'auteur, est tirée de la préface d'Adonis (variété).

CHAPITRE VII

Le Ciel, les Astres, les Éléments, les Heures les Saisons

Le ciel, le soleil, la lumière, l'aube, le plein jour, le crépuscule, l'obscurité.
— La lumière et la vie. — Association des sensations de lumière, de toucher, d'ouïe, etc. — Le firmament, la lune, les étoiles. — Les vents, la tempête. — La pluie, la neige, les nuages, l'ar-en-ciel, les saisons.

Quel ciel brille au-dessus de l'œuvre de La Fontaine ? Quelle lumière l'éclaire ? Comment a-t-il assuré dans son œuvre la vie permanente aux teintes fugitives de l'espace et de l'heure qui par elles-mêmes n'ont d'avenir que la mort ? C'est ce qu'il importe maintenant d'envisager. Nous trouvons d'abord des ciels de missel — aux teintes plates, conventionnelles, d'aspect purement décoratif :

Comme s'il n'y avait pas dans le ciel assez de beauté pour eux.

Les Rémois, C. III, 3.

Voûte azurée.

Le Vieillard et les trois jeunes Hommes,

F. XI, 8.

Les champs azurés

Les Filles de Minée.

Nous verrons, ailleurs, l'auteur employer parfois une expression métaphorique qui, bien loin de rendre la vision plus précise et plus vivante, tend un voile entre elle et notre propre imagination :

Puis comment pénétrer jusques à notre monde ?

Comment percer des airs la *campagne profonde* ?

Le Cochon, la Chèvre et le Mouton, F. VIII, 12.

Toute la campagne des airs

Psyché, II.

Des deux flambeaux du ciel la course entresuivie
La Captivité de Saint-Malc.

Que serait-ce à mes yeux que l'œil de la nature
Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

expression figurée que nous trouvons plus jolie dans :

L'œil du jour (le soleil)

Le Tableau, C. IV, 16.

A côté de la notation métaphorique, voici la vision directe :

Parmi tant d'huîtres toutes closes
 Une s'était ouverte et baillait au soleil
 Par un doux zéphyr rajeunie,
 Humait l'air, respirait, était épanouie
 Blanche, grasse, et d'un goût, à la voir, non pareil.
Le Rat et l'Huître, F. VIII, 9.

Le soleil dissipe la nue
 Récrée et puis pénètre enfin le cavalier
Phébus et Borée, F. VI, 3.

Cependant que mon front au Caucase pareil
 Non content d'arrêter les rayons du soleil
 Brave l'effort de la tempête
 Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr
Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

vision qui provoque ici le sentiment :

Dirait-on pas que l'air s'embellit à ses traces ?
Daphné, I, 1.

Je la dois employer, suffisamment instruit
 Que le plus beau couchant est voisin de la nuit
 Le temps marche toujours, ni force, ni prière,
 Discours à Mme de La Sablière, F. XII, 1.

Nous savons d'autre part que cette vision n'est point la seule ;
La Fontaine voit aussi les astres en astronome :

L'ignorant le croit plat : j'épaissis sa rondeur ;
Je la rends immobile, et la terre chemine.

Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

Le firmament se meut ; les astres font leurs cours ;
Le soleil nous luit tous les jours ;
Tous les jours sa clarté succède à l'ombre noire,
Sans que nous en puissions autre chose inférer.

Le Loup et les Brebis, F. III, 13.

et sait les replacer dans le cadre mystérieux de l'infini :

Percer Mars, le Soleil, et des vides sans fin.

L'Horoscope, F. VIII, 16.

Le soleil, c'est la lumière et La Fontaine aime la lumière comme il aime la vie (1). Sous le frémissement des ramées légères, c'est elle qui, tendrement exquise au matin, lui a révélé la splendeur délicieuse des choses. Par elle il a connu l'impression pathétique et vibrante de l'extase du grand midi, lorsque toute la nature baignée et fondue dans les rayons torrentiels n'est plus qu'une chaude harmonie. Avant d'en rêver, il a joui de la douceur tombante du crépuscule qui prélude au grand deuil du soir et, dans son œuvre, il dispense avec un souple discernement l'accent de la clarté ou le mystère de l'ombre. Aux tendres caresses de la déesse lumière, à ses jeux charmants, il sait rendre un hommage fervent et délicat. Il sait que c'est elle qui fait :

Le ciel briller d'éclair

Ragotin, IV, 2.

qui révèle

(1) L'éloge de la volupté qui termine son roman de *Psyché* range les « soleils couchants et l'aurore » au nombre des occasions qui la procurent. Un des soupirs de son héroïne est : « Douce lumière, qu'il est difficile de te quitter ! » *Psyché*, II. P. DORBEZ : *La Sensibilité plastique...* R. H. L. F., 1919, 3, p. 384...

Les palais qui sont au firmament
Clymène.
 que par sa grâce

L'air était peint de cent couleurs :
 Jamais parterre de fleurs
 N'eut tant de sortes de nuances
 Aucune vapeur ne gâtait
 Par ses malignes influences
 Le plaisir qu'Acante goûtait

Psyché.

Si pour glorifier une amie comme Mme de la Sablière, il con-
 çoit tout un ensemble décoratif, c'est à la lumière qu'il deman-
 dera d'en achever l'apothéose :

Plaçant Iris sous un dais de lumière !
Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat, F. XII, 15.

Sans doute, nous l'avons dit, la vision du soleil est chez lui
 souvent indirecte, suggérant la personnification, soit moderne
 comme dans :

Le soleil s'était tellement *paré* que M. de Chateauneuf et moi
 nous l'allâmes regarder de dessus le pont.

soit à la fois moderne (*habits*) et antique (*char*) comme dans :

Le soleil avait pris son *char* le plus éclatant et ses *habits* les plus
 magnifiques.

Psyché, II.

soit franchement antique et mythologique :

Il semblait qu'il (le soleil) se fut paré
 Pour plaire aux filles de Nérée.
 Dans un nuage bigarré
 Il se couche cette soirée.
 L'air était plein de cent couleurs
 Jamais parterre plein de fleurs
 N'eut tant de sortes de nuances.

Psyché, II.

Quand le soleil est las, et qu'il a fait sa tâche
Il descend chez Téthys et prend quelque relâche.

personnification encore plus directe ici :

Les filles du limon tiraient du roi des astres
Le Soleil et les Grenouilles, F. XII, 26.

rendue enfin tout à fait claire, précise et nominale dans :

Déjà Phébus, voisin de ces moites retraites,
Ne semble plus mener ses chevaux qu'à courbettes.
Ragotin.

C'est celui qui pour nous sans cesse ouvre les mains ;
C'est Phébus Apollon.
Le Quinquina, I.

Dès que Thétys chassait Phébus aux crins dorés
.....
Dès que l'Aurore, dis-je, en son char remontait
La Vieille et les deux Servantes, F. V, 6.

Ce dieu porte-lumière, aux yeux vifs, au blond crin
Ragotin, I, 1.

Ils (les chevaux du soleil) semblent panteler
Du chemin qu'ils ont fait
Psyché, I.

Les coursiers de Phébus aux flambantes narines
Psyché, I.

Ce serait faire une erreur grossière que de voir dans cette figuration mythologique une absence de sincérité chez l'auteur.

Ne s'est-il pas recréé une âme antique ? Et cette vision qui nous paraît livresque ne saurait-elle être pour lui directe et spontanée ?

Un des plus puissants effets esthétiques que nous puissions ressentir est celui que nous procure la sensation lumineuse (1) et

(1) La nature peint avec de la lumière et le peintre fait en réalité comme elle, mais l'une des deux palettes est merveilleusement riche, tandis que l'autre ne possède qu'une quantité de couleurs dérisoirement limitée. Maurice BOIGEY (*La Science des couleurs*, p. 3-4.)

c'est pourquoi l'art impressionniste avait posé en principe que la lumière est le sujet essentiel du tableau. On trouvera dans les pages qui suivent des preuves éclatantes de l'importance qu'elle a pour La Fontaine :

Cet enclos de lumière

Lettre à Mme de Fontange.

O dieux ! O citoyens du lumineux empire !

Daphné.

Par un rare bonheur d'artiste, il arrive même à nous donner la notion exacte de sa tonalité élyséenne au moyen d'un terme abstrait :

L'innocente clarté des jardins et du jour

S'il peint avec de la lumière il sait habilement mesurer ses effets, les graduer finement, suivre le jeu des ombres mobiles et ajouter à la poésie permanente du site le charme nuancé de l'heure fugitive (1).

Le moment enchanteur (2) est celui où expire le dragon de la nuit, celui des premiers rayons frais et rosés qui se posent sur les collines lointaines « when grey-eyed morning stands tip-toe on the misty mountain tops ».

Parfois cette heure est indiquée sans le moindre trait de pittoresque.

Les marques de sa cruauté

Parurent avec l'aube : on vit un étalage

De corps sanglants et de carnage

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

(1) Dans le *Songe de Vaux*, il fait énumérer à Apollonire personnifiant la peinture toutes les beautés que celle-ci réalise et elle n'oublie pas d'évoquer les œuvres du Lorrain :

Qu'il fasse un beau matin ou qu'il fasse un beau soir.

J'en sais représenter les images brillantes...

P. DORBEC, *La sensibilité plastique*, R. H. L. F., 1919, 3, p. 384.

(2) Voir ARNOULD, p. 54.

Sort pour aller chercher sa proie.
 Les derniers traits de l'ombre empêchent qu'il ne voie
 Le filet ; il y tombe, en danger de mourir :
 Et mon chat de crier et le rat d'accourir.

Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

Parfois, on s'y attend, c'est une image d'Homère, hélas un peu usée, qu'il emploiera :

L'aurore aux doigts de rose.

Le Remède, C. V, 4.

moins rebattue sans doute dans :

L'aube au teint frais.

Les Filles de Minée.

Trouvons ici la notation précise du chasseur qui peint ce qu'il connaît bien :

Nous vienne aider demain dès la pointe du jour.

L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un Champ,
 F. IV, 22.

Et le créancier à la porte
 Dès devant la pointe du jour

La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard, F. XII, 7.

mot qu'il aiguise encore d'un adjectif :

La petite pointe du jour

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Voici enfin des notations charmantes, dont le doux rayonnement persiste dans toutes les mémoires, où nous retrouvons, dans toute sa fraîcheur printanière et juvénile, la grâce tendrement exquise de l'aube, promesse des épanouissements futurs :

Les premiers traits du jour sortant du sein de l'onde
 Commençaient d'émailler les bords de notre monde
 Sur le sommet des monts l'ombre s'éclaircissait ;
 Aux portes du matin la clarté paraissait ;
 De sa robe d'hymen l'aurore était vêtue

.
 Je voyais sur son char éclater les rubis
 Sur son teint de cinabre, et l'or sur ses habits :
 D'un vase de vermeil elle épanchait les roses.

Songe de Vaux.

Il était allé faire à l'aurore sa cour
 Parmi le thym et la rosée
Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

A l'heure de l'affût, soit lorsque la lumière
 Précipite ses traits dans l'humide séjour ;
 Soit lorsque le soleil rentre dans sa carrière,
Et que n'étant plus nuit, il n'est pas encor jour,
 Au bord de quelque bois sur un arbre je grimpe,
Les Lapins, F. X, 14.

L'expression lui plaît — à juste titre — et il l'emploie ailleurs :

Comme au soir, lorsque l'ombre arrive en un séjour.
 Ou lorsqu'il n'est plus nuit et n'est pas encor jour.
Lettre à sa femme, V.

Dès que, pour prendre un mot de sa manière
 l'aurore est avancée.

Achille, II, 2.

le charme mouvant de la lumière disparaît, elle cesse de vivre aussi visiblement : certes, elle garde tout son enchantement pour le peintre dont l'art est statique mais intéresse moins le poète qui, lui, peut reproduire le mouvement. Aussi La Fontaine a-t-il peu d'impressions du jour en son plein ; la naissance et la fin du jour le séduisent davantage.

En passant il nous avertit que :

Le jour est encor grand
Ragotin, I, 5.

Dès que le jour tombe et que le grand deuil du ciel éteint les couleurs, voici reparaître les notations crépusculaires diverse-

ment graduées au point de vue du pittoresque. On observera la grande beauté de la dernière dans laquelle se fondent silencieusement les impressions auditives et les impressions visuelles :

Je vous prie de considérer ce gris de lin, ce couleur d'aurore, cet orangé, et surtout ce pourpre qui environnent le roi des astres.

Psyché.

Cependant, devant qu'il fût nuit,
Il arriva nouvel encombre :
La nuit de plus était fort approchante

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

La nuit que j'attendais tendit enfin ses voiles
Et me déroba même aux yeux de ses étoiles

Élégie pour M. Fouquet.

Hier soir sur la brune

La Dépositaire infidèle, F. IX, 1.

Certain soir qu'il faisait
Un temps fort brun.

Le Berceau, C. II, 3.

La nuit vient sur un char conduit par le silence

Psyché.

Il retrouve cette superbe image homérique :

Déjà les vallons
Voyaient l'ombre en croissant tomber du haut des
[monts.

Philémon et Baucis.

Aussi ne serait-ce point sans peine que nous souscirions au jugement de M. Michel Épuy (1).

Ses impressions sensorielles d'obscurité sont naturellement fort restreintes — et très peu nuancées — puisque la lumière

(1) Le peintre même de la nature, le bon La Fontaine, ne semble pas avoir cet amour indicible, cette émotion poignante qui nous étreignent au spectacle d'un couchant automnal imprégné de mystique silence... En un mot il n'est pas ému. *Le Sentiment de la nature*, p. 167.

même est nécessaire à notre vision. Dans celle-ci le mot sombre qui est redondant n'est qu'une simple cheville :

Couché parmi des os en des cavernes sombres...

Traduction des vers cités par Sénèque.

La suivante est peu évocatrice :

Il fallut rentrer en de nouvelles obscurités

Lettre à sa femme, V.

ici, par contre, l'ombre même est lumineuse :

Combien de fois la lune à leurs pas éclairés
Et couvrant de ses rais l'émail d'une prairie
Les a vus à l'envi fouler l'herbe fleurie!

Adonis.

Les clartés plus intimes de la lumière artificielle sont saisies également :

La clarté que fait la lampe

Psyché, I.

Clarté n'ayant ni grand'lueur ni grand'flamme

Le Muletier, C. II, 4.

il note jusqu'à la chandelle qui éclaire les ébats qu'on devine :

Le oui fut dit à la chandelle

Nicaise, C. III, 7.

Telles sont les différences de clarté que l'artiste s'efforce d'objectiver. L'importance que La Fontaine attache aux sensations lumineuses est attestée par le choix qu'il a fait à mainte reprise comme étant l'attribut caractéristique de la vie même :

Elle lui donne un coup si furieux
Qu'il en perd la clarté des cieux.

L'Amour et la Folie, F. XII, 14.

Dans le fatal tribut ; tous sont de son domaine ;
Et le premier instant où les enfants des rois

Ouvrent les yeux à la lumière
Est celui qui vient quelquefois
Fermer pour toujours leur paupière.

La Mort et le Mourant, F. VIII, 1.

Elles lui serviront également de moyen de description :

Les peuples ténébreux.

Paraphrase du Psaume XVII.

et il en tirera parti dans mainte expression imagée dont voici quelques exemples :

Le Gascon après ces travaux
Se fut bien levé sans chandelle

Le Gascon puni, C. II, 13.

Un prince aussi beau que le jour

Féronde, C. I, 1.

L'ombrage lui vint par conseil seulement

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Maint ombrage (soupçon) et mainte chimère

Ibidem.

(Les attraits) sont éteints.

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Ce dernier plus hardi que les autres est charmant, il fait jouer en les juxtaposant

L'ombre et le jour.

Les Filles de Minée.

Il perçoit l'association inévitable entre les impressions sensorielles de la vue et du toucher dans :

L'ombre et le frais.

Songe d'un Habitant du Mogol, F. XI, 4.

caractérise par l'ombrage les bienfaits que l'aïeul, créateur d'un jardin, lègue à sa postérité :

Mes arrière-neveux me devront cet ombrage.

Le Vieillard et les trois jeunes Hommes, F. XI, 8.

La disparition simultanée des impressions visuelles et auditives déjà signalée a frappé La Fontaine, ce n'est donc point par hasard qu'une première fois il l'avait notée :

Si je veille au plus fort de l'ombre et du silence

L'Eunuque, IV, 6.

La nuit ni son obscurité

Son silence et ses autres charmes

La Lionne et l'Ourse, F. X, 12.

Mais des charmes mystérieux de la nuit auxquels il fait pour-
tant une brève allusion dans ce dernier vers il ne dit jamais
rien ailleurs. Des descriptions qui suivent, seule la dernière évoque
une sensation visuelle — encore est-ce plutôt une impression
intellectuelle :

Il choisit une nuit libérale en pavots

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Le compagnon par une belle nuit,

Belle non pas, le vent et la tempête

Favorisaient le destin du galant.

L'Ermite, C. II, 15.

Une nuit que chacun s'occupait au sommeil ;

Et mettait à profit l'absence du soleil

Un de nos deux amis sort du lit en alarme ;

Il court chez son intime, éveilla les valets,

Les deux Amis, F. VIII, 11.

Morphée avait touché le seuil de ce palais

Ma prière parvint aux temples étoilés

Paraphrase du psaume XVII.

La lune et les étoiles ont aussi leur place dans la peinture de
son ciel :

Cette fille du Ciel en nous ne paraîtrait

Qu'une tendre et faible lumière ;

lumière fort propre aux méfaits de ses plus chers personnages
comme il le reconnaît lui-même :

La lune, alors luisant, semblait contre le sire

Vouloir favoriser la dindonnière gent

Le Renard et les Poulets d'Inde, F. XII, 18.

Il décrit le contour de la lune par une périphrase amusante :

L'orbiculaire image

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

Le nez en l'air il a dû souvent la contempler, aussi la voit-il sous tous ses aspects, tantôt nous peignant son relief :

La lune nulle part n'a sa surface unie ;

Montueuse en des lieux, en d'autres aplanie

Le Renard et les Poulets d'Inde, F. VII, 18.

tantôt en silhouette cornue :

Échancré selon l'ordinaire

De l'astre au front d'argent la face circulaire

Le Loup et le Renard, F. XII, 9.

N'est-ce point à la description des astres qu'il doit une de ses plus magnifiques images ?

Aurait-il imprimé sur le front des étoiles

Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?

L'Astrologue qui se laisse tomber dans un Puits, F. II, 13.

Il y a dans ces deux vers un épanouissement parallèle de la période et du tableau, mais leur beauté est plus spirituelle que sensible. C'est avec les yeux de l'âme qu'il faut le regarder (1). Combien faible à côté de cette image vraiment inspirée apparaissent les suivantes :

M'occuper tout entier et m'apprendre des cieux

Les divers mouvements inconnus à nos yeux

Les noms et les vertus de ces clartés errantes

Par qui sont nos destins et nos mœurs différentes ?

Le Songe d'un Habitant du Mongol, F. XI, 4.

Un profond somme occupait tous les yeux

Même ceux-là qui brillent dans les cieux.

La Confidente sans le savoir, C. V, 3.

(1) On s'en rend bien compte en le comparant avec d'autres images de poètes, la suivante notamment d'un auteur américain : « Silently one by one in the infinite meadows of heaven blossomed the lovely stars, the forget-me nots of the angels. » (LONG-FELLOW.)

Quelles impressions sensorielles les « éléments », les phénomènes atmosphériques ont-ils produites chez La Fontaine ?

Pour le reconnaître, nous procéderons comme nous avons coutume de le faire, analytiquement en les considérant les uns après les autres et en faisant en cours de route les remarques auxquelles ils peuvent donner lieu. Ce n'est pas, hâtons-nous de le répéter, par la traduction d'impressions sensorielles que notre auteur nous peint le plus souvent... le vent. D'ordinaire, il se le représente sous les traits des êtres mythologiques qui dans l'antiquité le personnifient :

Le zéphyr qu'elle vit venir à grands pas et fort échauffé
Psyché, I.

Venez légers démons, par qui nos champs fleurissent
Aure, fais-les venir.
Les Filles de Minée.

Les vents, les chérubins, te portent sur leurs ailes
Paraphrase du Psaume XVII.

Vents allez le chercher, qu'il vienne sur vos ailes
Daphné, I, 1.

Ces personnages, il les modernise d'une façon amusante au moyen d'un titre contemporain :

C'étaient Messieurs les Borées.
La Coupe enchantée, C. III, 4.

Mais cependant il a dû souvent comme son lièvre :

Écouter d'où vient le vent
Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

car il sait fort bien en distinguer les différentes espèces qu'il marque par le mot technique caractérisant sa direction, son intensité, ce dont font foi les exemples qui suivent :

Point d'aquillons, un éternel zéphyr
Ballade pour le duc de Bourgogne.

Quand la bise fut venue.

La Cigale et la Fourmi, F. I, 1.

Il dit et les antans troublent déjà la plaine

Philémon et Baucis.

Passer la nuit au serein

Songe de Vaux, fragment VIII.

L'air devenu serein, il part tout morfondu

Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie.

Dans un champ à l'écart voit du blé répandu

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

il emprunte même au vocabulaire des marins :

Après huit jours de traite, un vaisseau de corsaires

Ayant pris le dessus du vent, etc.

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

expression également employée dans *Les Filles de Minée*.

Il a observé ses effets :

Témoin ces deux mâtins qui, dans l'éloignement,

Virent un âne mort qui flottait sur les ondes

Le vent de plus en plus l'éloignait de nos chiens.

Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

et si dans la peinture de son activité, il emploie encore des termes abstraits, tirés du vocabulaire psychologique :

L'effort de la tempête

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

des images plus pittoresques :

Celle-ci prévoyait jusqu'aux moindres orages

Et devant qu'ils fussent éclos.....

L'Hirondelle et les Petits Oiseaux, F. I, 8.

il lui arrive aussi, quand l'intérêt dramatique l'exige, de peindre un tableau dans lequel il utilise merveilleusement les ressources du vocabulaire, des sons, et du rythme pour provoquer chez le lecteur une impression sensorielle adéquate au sujet :

Tout le monde sait par cœur les vers suivants :

Notre souffleur à gage
 Se gorge de vapeurs, s'enfle comme un ballon
 Fait un vacarme de démon
 Siffle, souffle, tempête et brise en son passage
 Maint toit qui n'en peut mais, fait périr maint bateau
Phébus et Borée, F. VI, 3.

...Comme il disait ces mots
 Du bout de l'horizon accourt avec furie
 Le plus terrible des enfants
 Que le Nord eût portés jusque là dans ses flancs

Le vent redouble ses efforts
 Et fait si bien qu'il déracine
Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Nous avons relevé un exemple moins connu, ravissant cependant de grâce harmonieuse :

Et vous zéphyr en ce jour
 De la fraîcheur de vos ailes
 Éventez le sein des belles
Je vous prends sans verd

Ces ailes fraîches n'éveillent-elles point un léger écho de du Bellay ?

Il faut souligner que, même dans l'emploi de la personnification, La Fontaine sait encore utiliser les effets sensibles. Rendons-nous-en compte en comparant :

Les vents attentifs retiennent leurs haleines
Psyché, I.

et :

D'haleine en le suivant manquent les aquilons.
Adonis.

On voit ici que dans le second de ces vers, par l'interposition du complément circonstanciel entre le complément du verbe et le verbe même, il a créé un effet d'hésitation, de retenue,

d'essoufflement pour tout dire, suggestion qui complète dans le plan sensoriel le sens abstrait du vers. La construction elliptique des vers suivants a également sa valeur à ce point de vue :

Tranche du roi des airs, pleut, vente, et fait en somme
Un climat pour lui seul.

Jupiter et le Métayer, F. VI, 4.

De la pluie il n'est pas souvent question dans La Fontaine, nous avons cependant noté ses effets mi-moraux, mi-physiques.

Pour se sauver de la pluie
Entre un passant tout morfondu (1)

Le Satyre et le Passant, F. V., 7.

et physiques :

...Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie
Les deux Pigeons, F. IX, 2.

Il ne peint point la neige comme le fit Rutebeuf, car, sans doute, il ne l'a point, comme lui, subie par les froides journées d'hiver, il ne la voit qu'à travers la littérature :

Jusques aux neiges d'antan
Virelai sur les Hollandais.

Quant aux nuages ou bien il passe sans les décrire :

Le voyageur s'éloigne et voici qu'un nuage
L'oblige de chercher retraite en quelque lieu
Les deux Pigeons, F. IX, 2.

ou bien il leur applique cette métaphore par trop militaire :

Cent nuages crevèrent
Des ministres du Dieu les escadrons flottants
Philémon et Baucis.

Certes, il ne voit point dans leurs silhouettes capricieusement changeantes les belettes, les chameaux et les baleines de Polonius. Comme nous nous y attendons, pour peindre la foudre, la

(1) Mot expressif emprunté aux vétérinaires et dit par eux du cheval atteint de coryza ou de catarrhe. (L. ARNOULD, p. 51.)

tempête, éléments plus dramatiques que pittoresques, caractérisés par l'intensité d'action, il retrouve son bonheur habituel :

Tonnant et grêlant lorsque la fantaisie vous en prend.

Psyché, II.

Telle descend la foudre et d'un soudain fracas

Brise, brûle, détruit, met les rochers à bas (1).

Adonis.

Terminons ces notes par la peinture poétique bien que conventionnelle de l'arc-en-ciel :

Il pleut, le soleil luit et *l'écharpe d'Iris* (2).

Rend ceux qui sortent avertis

Qu'en ces mois le manteau leur est fort nécessaire

Phébus et Borée, F. VI, 3.

Les saisons, par les changements périodiques qu'elles amènent dans la nature et qui sont, en somme, pour notre sensibilité les seuls témoins de la fuite du temps, les saisons peuvent être une source abondante d'impressions sensorielles. D'un mot, quand l'intérêt de l'action le nécessite, La Fontaine note la saison :

La cigale ayant chanté

Tout l'été

.
Que faisiez-vous au temps chaud.

.
Avant l'août ; foi d'animal (3).

La Cigale et la Fourmi, F. I, 1.

Ésope conte qu'un manant

Charitable autant que peu sage

Un jour d'hiver se promenant

A l'entour de son héritage

Aperçut un serpent sur la neige étendu

Transi, gelé, perclus, immobile, rendu.

Le Villageois et le Serpent, F. VI, 12.

(1) Noter l'effet d'harmonie imitative.

(2) Joli vers aérien, plein de consonnes liquides, ARNOULD, p. 50.

(3) Si l'on note qu'au commencement le conteur avait désigné l'hiver : « quand la bise fut venue » on peut dire que cette première fable, dans sa concise sobriété est une vraie fable des saisons, ARNOULD, p. 55.

voire la phase particulière de la saison :

Encor si la saison s'avancait davantage
Attendez les zéphyr.

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

On entrait dans l'automne
Quand la précaution aux voyageurs est bonne

Phébus et Borée, F. VI, 3.

Un loup dis-je au sortir de l'hiver

Le Cheval et le Loup, F. V, 8.

et si parfois il se contente de termes génériques comme dans :

Libéral il nous donne
Ou des fleurs au printemps, ou du fruit en automne
L'ombre l'été, l'hiver les plaisirs du foyer.

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 1.

...La nécessité de luire et d'éclairer
D'amener les saisons, de mûrir les semences
De verser sur les corps certaines influences

L'Astrologue qui se laisse tomber dans un Puits,
F. II, 13.

nous le verrons aussi évoquer la saison par un détail bien choisi, pittoresque, relier son décor à l'action soit par l'intermédiaire de la mythologie :

Chaque saison apportait son tribut :
Car au printemps il jouissait encore
Des plus beaux dons que nous présente Flore.

soit, au contraire, d'une façon tout à fait franche, directe et prenante :

Il arriva qu'au temps que le chanvre se sème.

.

Quand la chènevière fut verte

L'Hirondelle et les Petits Oiseaux, F. I, 8.

Dès que vous verrez que la terre
Sera couverte, et qu'à leurs blés
Les gens n'étant plus occupés.

Ibidem.

Les alouettes font leur nid
 Dans les blés quand ils sont en herbe
 C'est-à-dire environ le temps
 Que tout aime et que tout pullule dans le monde
 Monstres marins au fond de l'onde
 Tigres dans les forêts, alouettes aux champs.
L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ.
 F. IV, 22.

Un certain loup dans la saison
 Que les tièdes zéphyrs ont l'herbe rajeunie
Le Cheval et le Loup, F. V, 8.

Le fabuliste parle quelque part d'aller :

Chercher des comparaisons jusque dans les astres
Psyché, I.

C'est à proprement parler ce qu'il a fait lui-même et nous classons dans l'ordre des éléments ou des phénomènes que nous avons étudiés les emplois figurés qu'il en tire. L'usage général fait de « ciel » le synonyme de bonheur, félicité suprême. La Fontaine s'approprie cette métaphore sans tenter de la renouveler : il la restreint toutefois à une acception assez païenne pour ne pas dire fort paillard.

Pour m'élever aux cieux
 Il ne faut qu'un aveu de la bouche ou des yeux.
L'Eunuque, IV, 1.

La belle avait de quoi mettre un Gascon aux cieux
Le Gascon puni, C. II, 13.

On ne rencontre point une originalité plus grande lorsqu'on envisage les métaphores tirées des astres eux-mêmes ; à côté des emplois précieux de :

Non seulement les astres de la province, mais ceux de la cour lui devaient céder.

Lettre à sa femme, II.

Mes vers voudraient faire la révérence
A deux soleils de votre connaissance.

Ballade à Madame Fouquet.

nous trouvons ceux plus familiers et de plus riche saveur contenus dans :

Prendre la lune aux dents

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

La sotte s'éclipse de la case paternelle

La Coupe enchantée.

La Fontaine exploite inégalement les diverses sources de métaphores que lui offrent nuages, vents, fumée, pluie, orage, foudre, etc. Aux nuages, il fait à peine allusion :

Le jeune homme, tombé des nues,
Demandait : « Qu'est-ce là ? »

Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

à la neige, à la glace, à la fumée, il emprunte une métaphore banale :

... On ne voyait que de la neige et des glaçons où on avait vu les plus florissantes marques de la jeunesse.

Songe de Vaux, II.

Sa présence met donc vos projets en fumée.

L'Eunuque, I, 1.

Et manger, comme on dit, son pain à la fumée.

L'Eunuque, II, 1.

Nous pourrions passer outre et fléchir son courage

Il sera fort aisé de calmer cet orage.

L'Eunuque, IV, 1.

Les images suivantes portant sur des verbes ont plus de valeur, la dernière même nous paraît une innovation personnelle :

Bref, il plut dans son escarcelle

*L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers
la Fortune et le jeune Enfant, F. V, 11.*

De vieux maris il en pleuvait

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

Sa médisante humeur, grand obstacle aux faveurs
 Avait de ce galant souvent grêlé l'espoir

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

C'est à peine si les exemples qui suivent peuvent passer pour des métaphores au sens où nous avons pris ce mot ; d'une manière générale, ils ne représentent guère que la substitution d'une sensation visuelle à une autre presque identique :

La vase est un épais nuage
 Qu'aux effets du cristal nous venons d'opposer.
 Mes frères, dit le saint, laissez-la reposer.

Vous verrez alors votre image.

Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire,
 F. XII, 25.

Je foudroie à discrétion
 Un lapin qui n'y pensait guère

Discours à M. de La Rochefoucauld, F. X, 14.

Nous avons déjà mainte fois observé par quelles transitions subtiles La Fontaine passait du sens propre au sens figuré et l'occasion se présente ici d'en renouveler la remarque. Prenons comme « témoin » le mot vent. Il est d'abord employé au sens propre. Dans l'exemple qui suit, le personnage adresse réellement sa plainte aux bois et aux vents :

Conte aux vents, conte aux bois ses déplaisirs secrets.

Les Filles de Minée.

Ceux qui jettent leur âme au vent

Psyché, II.

On peut encore se figurer cette action rendue objective par des cris, des sanglots, toutes choses que le vent peut saisir et emporter. Il n'en va plus de même dans :

Vous envoyez aux vents ce fâcheux souvenir.

Lettre XXII à la duchesse de Bouillon.

où le passage au sens figuré est franchi.

De même nous sentirons le sens se spiritualiser en passant du premier au troisième des exemples suivants — non sans nous arrêter sur la trouvaille — véritable joyau du second d'entre eux :

Un parent, un tuteur, un ami bien souvent
Font que de tels projets il ne sort que du vent.

L'Eunuque, IV, 1.

Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Ayant eu vent des beautés
Qu'à sa voisine on disait être

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Les saisons n'ont point fourni de nombreuses métaphores. Voici les principales :

Pour elle le printemps s'est habillé de roses

Clymène.

Tel fut mon printemps, je crains que l'on ne voie
Les plus chers de mes jours aux vains désirs en proie.

Discours à Mme de La Sablière.

Bien qu'à peine la dame achevât son printemps.

La Captivité de Saint-Malc.

Qu'en nos climats les gens nomment tétons.

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

ni non plus les heures du jour, nous relevons cependant ce vers calme, pur et serein :

Rien ne trouble sa fin, c'est le soir d'un beau jour

Philémon et Baucis.

Nous avons précédemment constaté la valeur esthétique que La Fontaine attache à la lumière. A cet égard, l'emploi qu'il fait de la métaphore corrobore les impressions sensorielles, remarque qui contredit celle que les eaux nous ont amené à faire. Pour lui la beauté, les appâts sont des choses lumineuses :

Il est bien fait, jeune et brillant d'appas

L'Eunuque, IV, 1.

La lumière sera la qualité distinctive des yeux et, chose peut-être plus surprenante, aussi de la peau :

Tes yeux sont flambants comme braise

Psyché, II.

Honorés par les pas, éclairés par les yeux.

Lettre à Mme la duchesse de Bouillon.

Les grâces, les beautés qui reluisent en elle

Lettre X à Fouquet.

Ton dos reluit comme fin or

Psyché, II.

Un pas de plus vers l'abstraction et voici qualifiées de brillantes les mains d'une claveciniste. (Sans doute ici, toute idée de lumière est fort atténuée) :

Dont le rare génie et les brillantes mains surpassent....

Lettre à M. de Niert.

La dernière étape se trouve franchie dans le vers suivant où le mot lumière n'a plus qu'un sens exclusivement abstrait, amusant à cause du rapprochement des deux sensations d'ouïe et de vue « lumière » — « entend » :

(La guêpe) fit enquête nouvelle, et pour plus de lumière
Entendit une fourmilière.

Les Frelons et les Mouches à miel, F. I, 21.

Ces deux étapes sont également visibles dans les deux exemples qui suivent :

L'onde venait d'éteindre
Le vif éclat de ses attraits.

Astrée, II, 2.

Je devrais dans ton sang éteindre ce forfait

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Pour ce qui est de l'ombre, de l'obscurité, La Fontaine en fait usage au figuré, soit au sens affectif :

C'est à vous d'être en ombrage
De ce terrible équipage.

Virelai sur les Hollandais

soit au sens intellectuel :

Chacun se trompe ici-bas :
On voit courir après l'ombre
Tant de fous qu'on n'en sait pas
La plupart du temps le nombre.

Le Chien qui lâche la Proie pour l'Ombre,
F. VI, 17.

Les ténèbres de la matière
Qui toujours envelopperait
L'autre âme imparfaite et grossière

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf,
F. IX.

soit dans une acception qui associe ces deux sens, sans toutefois les combiner :

Tout ce que l'homme fait, il le fait à leurs yeux,
Même les actions que dans l'ombre il croit faire.

L'Oracle et l'Impie, F. IV, 19.

Ailleurs ce n'est plus le mot « ombre » qui est pris au sens figuré mais le vocable donne naissance par association d'idées à une image plaisante et humoristique.

Ayant pour tout laquais leur ombre seulement

L'Avantage de la Science, F. VIII, 19.

Par la transposition d'une impression visuelle en obscurité intellectuelle, La Fontaine utilisera la nuit pour évoquer le mystère insondable de l'éternité. Entre cette obscurité géographique et cette obscurité historique, la transition est donnée par le vers suivant :

...Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles.

L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits,

F. II, 13.

elle n'est plus contenue qu'implicitement dans :

...Si certain homme était dans la nuit éternelle

Je vous prends sans verd.

Une éternelle nuit

Adonis.

La nuit des temps.

Belphégor, C. V, 7.

expression qui se retrouve encore dans *Le Remède*, C. V, 4.

Les filles du destin

Filent aux habitants(de l'Enfer) une nuit sans matin

Psyché, II, VIII, 210.

CHAPITRE VIII

Les Fabriques

L'architecture, les palais, les humbles demeures, les parties de maisons.

— Les meubles, les voitures, les bateaux, les ponts. Les formes géométriques. — Les métaphores.

Dans une lettre à sa femme datée du 12 septembre 1663, La Fontaine avoue son ignorance en matière d'architecture et lui confesse que du château de Vaux il n'a parlé que sur des mémoires.

On constatera en effet (1) que les sensations visuelles tirées des motifs architecturaux sont assez maigrement décrites par le poète.

L'architecture n'est-elle pas selon lui inférieure à la poésie ?

Elle loge les dieux et moi je les fais.

Il parle des ordres d'architecture, dorique, ionique, toscan et corinthien dans *Psyché* et aussi dans le *Songe de Vaux* :

Ces ordres dont les Grecs nous ont fait un présent,
Le dorique sans fard, l'élégant ionique
Et le corinthien superbe et magnifique...

Mais il use rarement de termes techniques. En voici quelques-uns :

Sur chaque côté du plinthe

Psyché, II.

Une petite avance

Qu'avait un toit

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 15.

(1) *Edition Regnier*, vol. XI ; p. XXII.

Par ce point-là, je n'entends, quant à moi
Tours ni portaux.

Les Rémois, C. III, 3.

L'édifice résiste et dure en son entier
Après un lit de bois et un lit de mortier.

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Un avant-corps d'architecture

Songe de Vaux.

Le scélérat.....

Passa près d'un *patibulaire*

Là des animaux ravissants

Blaireaux, renards, hiboux, race encline à mal faire
Pour l'exemple pendus

La Fontaine était peu instruit en matière d'architecture et si d'une manière générale, il se complaît dans la symétrie, les formes bien ordonnées :

La majesté de l'édifice, ses enrichissements et ses grâces, la proportion, le bel ordre et la correspondance des parties.....

Psyché I.

L'architecture (du temple) était exquise et avait autant de grâce que de majesté. L'architecte s'était servi de l'ordre ionique à cause de son élégance.

Psyché, II.

il avait cependant un bon goût naturel qu'il savait à l'occasion affirmer, même quand il s'opposait à celui des contemporains : au château de Blois, déjà mutilé par Gaston d'Orléans qui a cru l'embellir, il ne s'extasie que devant les parties anciennes :

Toutes ces trois pièces ne font, Dieu merci, nulle symétrie, et n'ont ni rapport, ni convenance, l'une avec l'autre.... Ce qu'a fait faire François I^{er}, à le regarder du dehors, me contenta plus que tout le reste ; il y a force petites galeries, petites fenêtres, petits balcons, petits ornements sans régularité et sans ordre ; cela fait quelque chose de grand qui plaît assez (1).

(1) Cité par Georges LAFENESTRE, *Artistes et Amateurs*, p. 61 et 108.

D'une façon générale, les nobles fabriques ne sont point son affaire, et on constatera son embarras et la pauvreté de ses ressources quand il se hasarde à dépeindre des palais :

Une chose m'embarrasse, c'est de vous dépeindre cette porte servant aussi de fenêtre, et semblable à celle de nos balcons, en sorte que le champêtre soit conservé.

Psyché, II.

Des salles que la magnificence elle-même avait pris la peine d'orner, et dont la dernière enchérissait toujours sur la précédente.

Psyché, I.

Il me fit voir en songe un palais magnifique
Des grottes, des canaux, au superbe portique

Songe de Vaux.

Elle se trouva dans la cour d'un palais superbe

Psyché, I.

Et ces palais si grands, si beaux, si bien dorés.
Je me suis proposé d'en faire vos retraites.

La Goutte et l'Araignée, F. III, 8.

Répartit maître Gille ; on ne s'entretient guère
De semblables sujets dans nos vastes lambris !

L'Éléphant et le Singe de Jupiter, F. XII, 21.

Le long de ces lambris un doux charme est porté.

Psyché, I.

Et c'est par ironie que parfois il utilise le vocable :

...Les antiques palais qu'habitent les oiseaux.

Astrée.

Du palais d'un jeune lapin
Dame Belette, un beau matin,
S'empara

Le Chat, la Belette et le petit Lapin,
F. VII, 16.

Aussi bien ne sont-ce point là d'ordinaire les demeures de ses humbles personnages. Certes, il ne décrit pas toujours celles-ci

en termes expressifs d'impressions sensorielles, se contentant parfois du mot ordinaire, « maison », « toit » :

J'approche des maisons, tu te tiens à l'écart

Le Loup et le Renard, F. XII, 9.

...De cette famille amphibie

Ils savent en hiver élever leurs maisons

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

...J'entends de ceux qui, n'étant pas contraires

Peuvent loger sous même toit.

Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

de termes abstraits comme demeures, gîtes, logis :

Le loup et le renard sont d'étranges voisins

Je ne bâtirai point autour de leur demeure.

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Un faon de biche avait pour demeure secrète

Les Filles de Minée.

Le trou de l'escarbot se rencontre en chemin

Je laisse à penser si ce gîte

Était sûr.

L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

...Chassé du paternel logis

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

C'était un beau sujet de guerre

Qu'un logis où lui-même il n'entrait qu'en rampant,

Et quand ce serait un royaume ?

Ibidem.

Souffrez qu'à mon logis j'ajoute encore une aile

Que vous êtes pressante, ô déesse cruelle !

La Mort et le Mourant, F. VIII, I.

Mais quand naît le besoin, comme il sait par un terme précis et coloré évoquer devant nous quelque misérable habitat — la sympathie lui permet de retrouver sa verve descriptive qu'attestent les termes : bouge, cabane, cabinet, cahute, case,

cellule, chartre, chaumine, galetas, logette, mesure, trou et nous en omettons sans doute :

Nous étions couchés dans un bouge ici près

Ragotin, II, 11,

Nos deux galants dans ce péril extrême

Se jettent vite en certain cabinet

Les Rémois, C. II, 3.

Je vous ai déjà fait passer la nuit dans ma cahute

La Coupe enchantée, I.

Voyez-vous ces cases étroites ?

La Goutte et l'Araignée, F. III, 8.

C'est tour de vieille guerre ; et vos cavernes creuses

Ne vous sauveront pas, je vous en avertis.

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

On verra qui sait faire avec un suc si doux

Des cellules si bien bâties

Les Frelons et les Mouches à miel, F. I, 21.

Mais cette chartre est faite de façon

Qu'on n'y voit goutte

Le Diable en Enfer. C. IV, 9.

Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.

La Mort et le Bûcheron, F. I, 16.

L'oracle était logé dans un galetas

Les Devineresses, F. VII, 15.

Si quelqu'un vous allait trouver enfermées

Dans ma logette.....

La Coupe enchantée.

Dans cette intention, une vieille mesure

Fut la scène où devait se passer l'aventure.

Le Trésor et les deux Hommes, F. IX, 16.

Une vieille mesure

Psyché, I.

Rongemaille à ces mots se retire en un trou.

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

« Le grenier où Rodilard joue à la « gent trotte-menu » quelques-uns de ses tours diaboliques, celui où le rat ermite vit retiré dans un fromage, l'intérieur où l'on voit la vieille, dès avant le lever du jour, venir, une lumière à la main, tirer du lit ses deux servantes, sont de véritables tableaux hollandais (1). »

On pourrait, mais ce serait une hardiesse sans doute injustifiée, tirer des conclusions intéressantes de la fréquence avec laquelle il décrit dans les maisons ces parties qui intéressent plus particulièrement les amoureux et les poltrons :

Ils vont au cabinet d'amour

La Confidente sans le savoir, C. V, 3.

Un escalier dérobé

La Chauve-Souris, le Hérisson et le Canard,
F. XII, 7.

Il enferma sa femme en une tour carrée

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Huit ou dix cadenas et quinze ou vingt verrous

Le Florentin.

Un grand coffre en est plein, fermé de dix serrures,
Lui-même ouvrit ce coffre et rendit bien surpris

Le Berger et le Roi, F. X, 9.

La chambre bien cadenassée

Du Thésauriseur et du Singe, F. XII, 3.

Qu'on lui ferme (au naturel) la porte au nez,
Il reviendra par les fenêtres.

La Chatte métamorphosée en Femme, F. II, 18.

Lucas trouva l'huis ouvert

Je vous prends sans verd.

La Fontaine, c'est presque un truisme, avait le génie du mot

(1) P. DORBEC, *La Sensibilité plastique...* R. H. L. F., 1919, 3, p. 379.

propre, et pourtant, parfois, il ne réussit point à trouver le terme précis, se contentant d'un mot plat et banal comme l'adjectif « fort » dans les deux exemples suivants :

La muraille vieille et peu forte
S'ébranle aux premiers coups, tombe avec un trésor
Le Trésor et les deux Hommes, F. IX, 16.

Je l'ai tissu, de matière assez forte
L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

C'est là, il va de soi, une faute exceptionnelle — donnons immédiatement la preuve d'une de ses réussites coutumières :

Demeurez donc : vous serez bien traité,
Et jusqu'au ventre en la litière
Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf, F. IV, 13.

expression doublement heureuse et par l'image et par son appropriation toute particulière à celui qui l'utilise.

Complétons ces remarques par une liste des termes par lesquels il désigne le contenu de la maison :

Quantité de meubles et de nippes de conséquence
Lettre à sa femme, II.

La maison de la ville, et les meubles exquis,
Les eunuques et les coiffeuses.

Les buffets dressés sous la treille
Testament expliqué par Ésope, F. II, 20.

Ni mon grenier ni mon armoire
Ne se remplit à babiller
La Mouche et la Fourmi, F. IV, 3.

Je m'étais dextrement aidé d'un escabeau
Ragotin, I, 10.

Quatre sièges boiteux, un manche de balai
Les Devineresses, F. VII, 15.

La table où l'on servit le champêtre repas
Fut d'ais non façonnés à l'aide du compas.

Philémon et Baucis.

Accourt à son grabat

Le Cerf malade, F. XII, 6.

La vieille fouille au bahut

Le Faucon, C. III, 5.

Ils n'avaient ni tapis, ni housse

Le Satyre et le Passant, F. V, 7.

En un vase à long col et d'étroite embouchure

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

La vaisselle d'argent, les cuvettes, les brocs

Testament expliqué par Ésope, F. II, 20.

L'attirail de la mort à l'entour de son corps

Un luminaire, un drap des morts.

L'Ivrogne et sa Femme, F. III, 7.

Rendons-nous compte aussi de la façon dont il nous décrit ces logis mouvants que sont les véhicules et les bateaux. Le plus célèbre est son impérissable « coche », voici les autres qu'il mentionne :

Le Phaéton d'une voiture à foin

Le Charretier embourbé, F. VI, 18.

Du baudet, en cette aventure

On lui fit porter la voiture

Le Cheval et l'Ane, F. VI, 16.

Notre défunt était en carrosse porté

Bien et dûment emballé

Le Curé et le Mort, F. VII, 11.

sans oublier le plus ancien exemple :

Quand un cheval de bois par Minerve inventé,

D'un rare et nouvel artifice,

Dans ses énormes flancs reçut le sage Ulysse,

Contre ceux qui ont le goût difficile, F. II, 1.

Il nous décrit sommairement quelques bateaux dans son voyage à Orléans :

L'un et l'autre vaisseau,
Malmené du combat, et privé de pilote ;
Au gré d'Éole et de Neptune flotte

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Des vaisseaux de haut bord

Le Rat et l'Huître, F. VII, 9.

Un pont portatif que le vieillard tirait après soi

Psyché, II.

et plaçons ici, faute peut-être de savoir les mettre ailleurs, certains termes pittoresques désignant non certes des meubles, mais des « outils de mort ».

Le procès fait, une belle potence
A trois côtés, fut mise en plein marché

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Guindé la hart au col (1)

Le Charlatan, F. VI, 19.

L'expression suivante :

Les planches qu'on suspend sur un léger appui,

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

décrit très heureusement l'équilibre instable du trébuchet.

Quelques termes, se rapportant à des formes ou à des expressions géométriques, à l'art du dessin, apparaissent çà et là dans l'œuvre :

L'art de niveler

Lettre à sa femme, V.

(1) « Ailleurs, c'est le charlatan qui consent, si au bout de dix années, il n'a pas réussi à faire de son âne un savant, à être pendu en place publique ; mais pendu ce n'est pas encore assez dire, et comme si le fabuliste prenait encore plaisir à imaginer quelque « fantaisie à la manière de Callot » le charlatan nous étale le dessin de son propre personnage :

Guindé, la hart au col ; étranglé court et net

Ayant au dos sa rhétorique,

Et les oreilles d'un baudet. »

P. DORBEZ, *La Sensibilité plastique...*, R. H. L. F., 1919, p. 378.

L'ignorant le (le soleil) croit plat ;
J'épaissis sa rondeur.

Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

..... Cette figure à pans
Psyché, I.

L'une est un rond à pans.
Psyché, I.

..... En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?

La Mort et le Bûcheron, F. I, 16.

Pour moi, dont l'âme est ronde comme un cerceau

Ragotin,

Voici

Le personnage en raccourci

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

Tant que sur leur rapport les hommes jugeront ;

Mais aussi, si l'on rectifie

L'image de l'objet sur son éloignement

Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

Enfin dans son œuvre on trouve jusqu'à des sculptures
funéraires :

« Les deux sépulcres se regardaient. On voyait Myrtis sur le sien, entourée d'Amours qui lui accommodaient le corps sur des carreaux. Mégano, de l'autre part, se voyait couchée sur le côté, un bras sous la tête, versant des larmes en la posture où elle était morte (1). »

J'aurai près de ce temple un simple monument

On gravera sur la bordure

Daphnis et Alcimadure, F. XII, 24.

Les expressions que nous venons d'étudier et qui se rapportent soit à des fabriques ou constructions, soit à des figures géométriques, La Fontaine les a pour la plupart mises à contribution dans son langage métaphorique. La liste suivante donne les principales :

Or sont nos saints logés sous même toit

Le Diable en Enfer, C. IV, 9.

(1) Georges LAFENESTRE, *Artistes et Amateurs*, p. 14.

Les célestes lambris

Épître à Mme de Fontange.

Ayant plein puits de ces douceurs

Pâté d'Anguille, C. V, 11.

Olympe c'est assez qu'à mon dernier ouvrage

Votre nom serve un jour de rempart et d'abri

Ibidem.

La mer fit rempart aux Hébreux

Paraphrase du psaume XVII.

Le voile n'est le rempart le plus sûr

Contre l'amour

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

..... Des murs qui pour jamais aux princes de la Grèce
Seraient un monument de honte et de faiblesse.

Achille, I, 5.

Tu le croirais un pilier de cuisine

L'Eunuque, IV.

La fable que chez vous vous venez de bâtir

L'Eunuque, I, 2.

Deux portes sont au cœur, chacune a sa valvule.

Le Quinquina, II.

Que la porte du jour se ferme ou qu'elle s'ouvre

Fragment du *Songe de Vaux*, II.

Aux portes du matin.

Fragment du *Songe de Vaux*, II.

L'absence est aussi bien un remède à la haine

Qu'un appareil contre l'amour

Les deux Perroquets, le Roi et son Fils, F. X, 11.

Il se croit enterré lorsqu'il n'est qu'encaissé

Ragotin, III, 7.

Parcourant sans cesser ce long cercle de peines
Qui revenant sur soi, ramenait dans nos plaines
Ce que Cérès nous donne et vend aux animaux

L'Homme et la Couleuvre, F. X, I.

Pas plus ici qu'ailleurs elles n'ont toutes la même originalité,
certaines sont plates et banales :

..... Par vos pleurs n'augmentez point ma peine !
Je n'en veux pourtant pas fermer les réservoirs

Ragotin.

Son nom seul est un mur à l'empire ottoman

Discours à Mme de La Sablière.

d'autres d'un emploi plus pittoresque :

La charrue du mariage.

Le Calendrier des Vieillards, C. II, 8.

M'aurait-on encavé ?

Ragotin, III, 7.

Sans dents ni griffes le voilà
Comme place démantelée

Le Lion amoureux, F. IV, 1.

CHAPITRE IX

Les Animaux

Considérations générales. — Procédés de description. — Termes généraux. — Noms propres. — Surnoms. — Périphrases. — Caractérisation psychologique. — Évocation des caractères sensoriels. — Les diminutifs. — Les impressions visuelles, statiques et dynamiques. — Les descriptions métaphoriques. — Les associations d'impressions sensorielles variées mêlées aux impressions visuelles. — Portrait physique et psychologique. — L'action. — Rôle de la sensation visuelle. — Le point de vue esthétique. — Les métaphores.

Comme en ce qui concerne le paysage, nous sommes heureusement dispensés par nos devanciers de donner un aperçu synthétique de l'art avec lequel La Fontaine a traduit dans ses fables les impressions visuelles se rapportant au règne animal. Il n'y aurait aucun intérêt à répéter une fois de plus ce qui a été maintes fois écrit dans les études générales que les critiques ont consacrées à La Fontaine animalier. Ces idées se trouvent admirablement condensées par M. Lebidois auquel une fois de plus nous renvoyons le lecteur (1).

On lira également avec profit à ce sujet la pénétrante étude de M. Dorbec sur la sensibilité plastique et picturale dans la littérature du xvii^e siècle (2). Enfin, on se reportera à notre chapitre sur la perception et le rendu du mouvement.

Ici nous nous bornerons à dresser un répertoire abrégé des animaux que le fabuliste a peints. Si sommaire et si incomplet qu'il soit, il permettra de contrôler sur un grand nombre de faits et d'exemples les opinions auxquelles nous avons référé le lecteur.

(1) *Op. cit.*, p. 47.

(2) R. H. L. F., 1919, 3, p. 377.

Naturellement, le procédé le plus fréquent de caractérisation est celui où La Fontaine appelle tout simplement l'animal par son nom : le nom ordinaire, le nom commun. Nous ne pouvons songer à en donner tous les exemples :

Grenouilles veux-je dire
Car que coûte-t-il d'appeler
Les choses par noms honorables.

Le Soleil et les Grenouilles, F. XII, 26.

Ce qui leur plut davantage, ce furent les demoiselles de Numidie (ardea virgo).

Psyché, I.

Le paon se plaignant à Junon

Le Paon se plaignant à Junon, F. II, 16.

La gazelle, le rat, le corbeau, la tortue,
Vivaient ensemble unis : douce société
Le choix d'une demeure aux humains inconnue
Assurait leur félicité.

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

Il est des naturels de coqs et de perdrix.

La Perdrix et les Coqs, F. X, 7.

Un licou pour un dromadaire

Le Chameau et les Bâtons flottants, F. IV, 10.

La cigale
Ayant chanté
Tout l'été

La Cigale et la Fourmi, F. I, 1.

Dans la description des animaux, La Fontaine ne traduit pas non plus uniformément des sensations visuelles. Recherchons dans quels cas il s'en dispense et comment il les remplace.

Tout d'abord, il s'abstient parfois de susciter en nous une impression sensorielle en ne caractérisant ses personnages qu'à l'aide d'un terme incompréhensible sans son contexte :

La gent maudite

Les Vautours et les Pigeons,
F. VII, 8.

traduisant parfois simplement la notion générale purement abstraite de type et de race :

La gent aiglonne

L'Aigle, la Laie et la Chatte,
F. III, 6.

La gent chienne

L'Éducation, F. VIII, 24.

La dindonnaire gent

Le Renard et les Poulets d'Inde,
F. XII, 18.

La moutonnaire créature

Le Corbeau voulant imiter l'Aigle,
F. II, 16.

Quand la race escarbote
Est en quartier d'hiver.

L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

C'était un maître rat

Dont la rateuse seigneurie
S'était logée en bonne hotellerie.

La Ligue des Rats, F. XII, 27.

Parfois aussi il se borne à user d'un terme indéfini et vague incapable d'éveiller chez nous des impressions très précises de forme et de couleur, par exemple le mot « volatile » dans :

(Un fripon d'enfant) tua plus d'à moitié
Le volatile malheureux

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

qui représente un concept purement intellectuel.

Mais ces termes eux-mêmes ne sont pas tous également dépouillés de sens concret : les deux suivants marquent chacun une étape successive définie vers une possibilité de représentation objective :

Le renard, autre Ajax, aux volailles funeste
Emporte ce qu'il peut, laisse étendu le reste.

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Le rustre en paix chez soi,
 Vous fait argent de tout, convertit en monnaie
 Ses chapons, sa poulaille

Le Fermier, le Chien et le Renard, F. XI, 3.

Volatile, c'est toute espèce d'oiseau. *Volaille*, c'est une espèce de volatile. *Poulaille*, une espèce de volaille.

Parfois, il ne nous fournira que le nom du genre sans spécifier l'espèce :

L'oiseau blessé d'une flèche

F. II, 6.

En d'autres circonstances, il affuble l'animal d'un titre ou d'un nom propre. Nous analyserons en détail ce procédé plus complexe. Cette caractérisation peut être fondée non sur des impressions sensorielles, mais sur un concept purement abstrait dont les raisons sont tantôt assez vagues :

Dom coursier.....

Sire renard

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

L'âne à messer lion fit office de cor

Le Lion et l'Âne chassant, F. II, 19.

Messer loup

Le Loup, la Mère et l'Enfant, F. IV, 16.

Compère le renard se mit un jour en frais

Et retint à dîner commère la cigogne.

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

Compère loup, le gosier altéré

Passe par là

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

tantôt traduisent une intention ironique :

Maître baudet, ôtez-vous de l'esprit

Une vérité si folle

L'Âne portant des reliques, F. V, 14.

Sire loup l'eût fait volontiers

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

tantôt une particularité intellectuelle et morale :

Et le drôle eut lapé le tout en un moment,

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

C'était un maître rat

La Ligue des Rats, F. XII, 27.

L'écornifleur était à demi-quart de lieue

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

Le galant pour toute besogne

Avait un brouet clair, il vivait chichement,

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

Les mœurs du grillon, sa charmante « neighbourliness » sont marquées par :

« voisin grillon »

C'est sans doute parce qu'il possède les qualités de ruse indispensables (mais non habituelles) aux militaires de profession que le goupil est appelé : Capitaine Renard

Et Margot la pie, emprunte son nom à d'autres commères.

Un élément affectif, une impression sensorielle apparaissent déjà dans cet exemple car l'allure physique du personnage est en quelque manière l'expression de ses qualités morales. Cet élément se précise bien davantage dans :

Jean Lapin

L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

Messieurs les chevaux

ainsi appelés — Buffon en est témoin — à cause de leur noblesse d'attitude :

Au bout de quelque temps que Messieurs les louvots
Se virent loups parfaits, etc.

Les Loups et les Brebis, F. III, 13.

Dame baleine

à cause de son ampleur matronale :

Dame fourmi

à cause de son aspect autant que de ses habitudes de bonne ménagère.

Il nous semble exister un équilibre certain entre les suggestions intellectuelles et les suggestions affectives dans :

Camarade épongiier prit exemple sur lui

L'Ane chargé d'éponge et l'Ane chargé de sel, F. II, 10.

Monseigneur le lion,

Entre le cas où l'appellation est purement intellectuelle et ceux où elle est déterminée par un trait physique comme ici :

La gent porte-écaille

L'Abbesse malade, C. IV, 2.

Porte-Maison l'Infante y tient de tels propos

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat, F. XII, 15.

Damoiselle belette au corps long et flouet

La Belette entrée dans un grenier, F. III, 17.

— c'est parce qu'elle est menue que La Fontaine la nomme demoiselle — se placent les cas où l'appellation est mi-physique, mi-morale :

Dom Pourceau

qui tire son nom de sa rondeur confortable et de quelque salacité que La Fontaine prête volontiers aux « fraters ». Il en va de même pour « Maître Corbeau » qui reçoit ce titre à cause de son habit noir — noir comme celui des clercs sans doute — et peut-être aussi parce que, en fin de compte, il sera dupé comme un autre Maître qui a nom Pathelin.

La caractérisation peut enfin être fondée sur l'activité dramatique du personnage :

Le réveille-matin (le coq) eut la gorge coupée.

La Vieille et les deux Servantes, F. V, 6.

L'oiseau chasseur (le faucon)

Le Faucon et le Chapon, F. VIII, 21.

Le chat grippe-fromage

Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

Ronge-maille le rat

Le Lion et le Rat, F. II, 11.

Il l'appelait (son cheval) à cause de son pas

La haquenée

Le Maquignon, C. IV, 15.

Or un cheval eut alors différend

Avec un cerf plein de vitesse.

Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf,
F. IV, 13.

La gent trotte-menu

Le Chat et un vieux rat, F. III, 18.

Le mangeur de moutons

Le Loup, la Mère et l'Enfant, F. IV, 16.

Quant aux noms propres ou surnoms dont La Fontaine se sert pour appeler les individus, ils sont d'origine variée, analogue à celle des titres précédemment envisagés. Certains sont traditionnels, d'autres suggèrent le caractère moral de l'individu, d'autres son activité dramatique, d'autres son aspect physique — et c'est par ce point qu'ils entrent dans notre étude ainsi que par la valeur propre de leur son.

Voici quelques exemples de certaines de ces catégories :

.....Ainsi criait Mouflar, jeune dogue

Le Chien à qui on a coupé les oreilles, F. X, 8.

Mouflar y croyait perdre : il vit avec le temps
 Qu'il y gagnait beaucoup ; car étant de nature
 A piller ses pareils, mainte mésaventure
 L'aurait fait retourner chez lui.

Ibidem.

Grippeminaud

Le Chat, la Belette et le petit Lapin,
 F. VII, 16.

Un second Rodilard

Le Chat et le vieux Rat, F. III, 18.

Mitis, le chat....

Notre maître Mitis

Ibidem.

Un chat nommé Rodilardus

Conseil tenu par les Rats, F. II, 2.

Raminagrobis

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

Ratapon : roi des rats

Le Combat des Rats et des Belettes, F. IV, 6.

Caquet bon-bec

L'Aigle et la Pie, F. XII, 11.

Un autre moyen d'éviter chez le lecteur la représentation sensorielle, c'est de désigner l'animal par une périphrase — le dessein de La Fontaine à cet égard est variable. Peut-être obéit-il parfois inconsciemment à une tendance contemporaine, en d'autres cas il vise un effet humoristique :

Deux coursiers à longues oreilles

L'Ane chargé d'éponge et l'Ane chargé de sel, F. II, 10.

Le peuple aquatique

L'un après l'autre fut porté

Sous ce rocher peu fréquenté

Les Poissons et le Cormoran, F. X, 3.

Les citoyennes des étangs

Le Soleil et les Grenouilles, F. VI, 12.

La gent marécageuse

Les Grenouilles qui demandent un Roi, F. III, 4.

Un citoyen du Mans, chapon de son métier

Le Faucon et le Chapon, F. VIII, 21.

Souvent enfin il accroît la valeur dramatique de la description en précisant une activité familière au personnage :

.....L'araignée, autrefois tapissière

Et qui lors étant filandière.....

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

ou il élargit notre vision dans le temps et dans l'espace par les associations d'idées dont il charge ses périphrases :

Quand on eut des palais de ces filles du Ciel

Enlevé l'ambrosie en leurs chambres enclose,

Le Cierge, F. IX, 12.

L'oiseau de Jupiter enlevant un mouton,

Un corbeau, témoin de l'affaire,

Le Corbeau voulant imiter l'Aigle, F. II, 16.

L'Alexandre des chats

L'Attila, le fléau des Rats

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

De la reine des bois n'arrêtaient les clameurs

La Lionne et l'Ourse, F. X, 12.

Les animaux, au décès d'un lion ;

En son vivant prince de la contrée,

Le Renard, le Singe et les Animaux, F. VI, 6.

La représentation sensorielle, il l'évite encore en nous présentant des animaux qui n'ont qu'une existence littéraire :

Le mets ne lui plut pas ; il s'attendait à mieux,

Et montrait un goût dédaigneux

Comme le rat du bon Horace.

Le Héron, F. VII, 4.

ou bien en attirant notre attention sur une caractérisation

purement psychologique de l'animal, et mettant en relief non point un trait physique, mais un trait de mœurs, une habitude ou quelque particularité morale :

Voici pourtant un cas, où l'honneur échut
A l'hôte des terriers.

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

Ce parasite ailé
Que nous avons mouche appelé

Les Vautours et les Pigeons, F. VII, 8.

Ai-je un mulet, il est quinteux

Les Rieurs du Beau Richard.

Ces deux personnes-ci, plus honnêtes que toi
Devraient t'apprendre à vivre ou du moins à te taire
Regarde ce mouton : a-t-il dit un seul mot

Il est sage. — Il est sot.

Le Cochon, La Chèvre et le Mouton, F. VIII, 11.

Eh bien ! manger moutons, canaille, sottre espèce, etc.

Les Animaux malades de la peste, F. VII, 1.

Dès que les chèvres ont brouté,
Certain esprit de liberté
Leur fait chercher fortune

Les deux Chèvres, F. XII, 4.

Le cruel animal (le sanglier)

Adonis.

Honteux comme un renard qu'une poule aurait pris

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

Je revois les lapins
Plus gais qu'auparavant, revenir sous mes mains

Les Lapins, F. X, 14.

Cet animal est triste et la crainte le ronge

Le Lièvre et les Grenouilles, F. II, 14.

Un souffle, un rien, tout lui donnait la fièvre

Le mélancolique animal

Ibidem.

Nous allons voir maintenant La Fontaine tendre vers l'évocation de la représentation sensorielle en nous présentant un animal désigné non plus par le nom de l'espèce ou du genre, mais par celui plus restreint, plus précis de la famille elle-même, termes qui sont presque techniques :

Ce loup rencontre un *dogue* aussi puissant que beau,
Gras, poli, qui s'était fourvoyé par mégarde

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

Le roi des *épagneux*, charmante créature

Le petit Chien, C. III, 13.

Elle y conçut un *faon*

Captivité de Saint-Malc.

Mère lionne avait perdu son *faon*

La Lionne et l'Ourse, F. X, 12.

Une *lice* étant sur son terme

La Lice et sa Compagne, F. II, 7.

— Hé ! qu'importe quel animal ?

Dit l'un de ces *mâtins* ; voilà toujours curée,

Le point est de l'avoir : car le trajet est grand.

Les deux Chiens et l'Ane mort, F. VIII, 25.

Gare encor le *matou* !

La Ligue des Rats, F. XII, 27.

J'ai, dit-il, en mon écurie

Un fort beau *roussin* d'Arcadie

Le Charlatan, F. VI, 19.

Poussant encore plus loin la précision, il définira la petite taille, le jeune âge de l'animal par l'emploi d'un diminutif : biquet, carpeau, carpillon, cochet, fretin, louveteau, mâtimeau, vermisseau, etc. :

Non sans dire à son biquet

Le Loup, la Chèvre et le Chevreau, F. IV, 15.

Un carpeau, qui n'était encore que fretin

Le petit Poisson et le Pêcheur, F. V, 3.

Le pauvre carpillon

Ibidem.

Or, c'était un cochet dont notre souriceau

Fit à sa mère le tableau

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Autrefois Carpillon fretin

Eut beau prêcher

Le Loup et le Chien maigre, F. IX, 10.

On donne des otages :

Les loups, leurs louveteaux et les brebis, leurs chiens

Les Loups et les Brebis, F. III, 13.

Lui, berger, pour plus de ménage

Aurait deux ou trois mâtineaux.

Le Bassa et le Marchand, F. VIII, 18.

Ceci ne me plaît pas, dit-elle aux oisillons

L'Hirondelle et les petits Oiseaux, F. I, 8.

Pas un seul petit morceau

De mouche ou de vermisseau

La Cigale et la Fourmi, F. I, 1.

Au rebours des cas que nous avons examinés en premier lieu, il s'en présente un grand nombre dans lesquels la sensation *visuelle* joue un rôle prépondérant ; ce sont ceux qui vont nous occuper : ils sont fort abondants. Nous envisagerons premièrement les exemples où cette sorte d'impression sensorielle est la seule que La Fontaine ait décrite et suscitée et nous serons amenés à constater que ces impressions jouent des rôles divers, qu'elles traduisent notamment des caractéristiques de nature et permanentes de la race et d'autres caractéristiques temporaires et de circonstances plus propres à l'individu. D'autre part, elles peuvent se subdiviser normalement en impressions statiques et dynamiques. De ces quatre

groupes ce sont les manifestations à la fois temporaires et dynamiques qui sont naturellement les plus dramatiques :

a) *Traits uniques caractéristiques de l'espèce :*

Au bout de quelque temps il fit quelques profits
Racheta des bêtes à laine

Le Berger et la Mer, F. IV, 2.

N'aperçut ni corps ni ramure

L'Œil du Maître, F. IV, 21.

Croyons ce bœuf, — Croyons, dit la rampante bête
Ainsi dit, ainsi fait. Le bœuf vient à pas lents.

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 1.

La dame du logis avec son long museau

La Chauve-Souris et les deux Belettes, F. II, 5

Un animal cornu blessa de quelques coups

Le lièvre.

Les Oreilles du Lièvre, F. V, 4.

b) *Traits multiples caractéristiques de l'espèce :*

Ni ceux encor que la mère d'Amour
Met à son char ; mais le peuple vautour,
Au bec retors, à la tranchante serre

Les Vautours et les Pigeons, F. VII, 8.

c) *Trait unique caractéristique de l'individu :*

Une petite chienne qui était les délices de son maître

Vie d'Ésope.

Vous aviez lors la panse un peu moins pleine

La Belette entrée dans un grenier, F. III, 17.

d) *Traits multiples caractéristiques de l'individu :*

Logaient, entre autres habitants,
Force souris sans pieds, toutes rondes de graisse

Les Souris et le Chat-Huant, F. XI, 9.

Grasse, maflue et rebondie

La Belette entrée dans un grenier, F. III, 17.

Un éléphant nain, pygmée, avorton

Les Deux Aventuriers et le Talisman, F. X, 13.

Il devint gros et gras. Dieu prodigue ses biens

A ceux qui font vœu d'être siens.

Le Rat qui s'est retiré du Monde, F. VII, 3.

Et là mainte tortue, apportant sa maison

Allonge en vain le cou pour sortir de prison

Psyché, I.

Nous aurions pu, nous l'avons dit, répartir les citations ci-dessus en exemples d'impressions statiques et dynamiques. mais il est aisé d'en fournir de nouveaux :

a) *Trait unique, statique, caractéristique de l'espèce :*

On l'appelait messire

A longue queue.

Le Faucon, C. III, 5.

La gent qui porte crête

Les Deux Coqs, F. VII, 13.

La gent porte-écaille

La Tortue et les deux Canards, F. X, 2.

Ces moutons porte-laine

Traduction de Sénèque.

Porte-maison l'Infante

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,

F. XII, 15.

Limars aux dos armés

Psyché, I.

Le reste du corps, plein d'écailles, est d'un monstre marin

Traduction des vers cités par Sénèque.

b) *Traits multiples, statiques, caractéristiques de l'espèce :*

Il veut avoir

Un manchon de ma peau : tant elle est bigarrée

Pleine de taches, marquetée

Et vergetée et mouchetée !

Le Singe et le Léopard, F. IX, 3.

c) *Trait unique, statique, caractéristique de l'individu :*

Au haut de chaque rampe ; un sphinx aux larges flancs
Se laisse entortiller de fleurs par des enfants

Psyché, I.

Ce chien-ci donc étant de la sorte atourné,

Le Chien qui porte à son cou le dîner de son Maître,
F. VIII, 7.

Sa toison

Était d'une épaisseur extrême

Le Corbeau voulant imiter l'Aigle, F. II, 16.

Mais les seigneurs sur leur tête

Ayant chacun un plumail, etc.

Le Combat des Rats et des Belettes, F. IV, 6.

Un loup n'avait que les os et la peau

Tant les chiens faisaient bonne garde.

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

On exposait une peinture

Où l'artisan avait tracé

Un lion d'immense stature

Par un seul homme terrassé

Le Lion abattu par l'Homme, F. III, 10.

d) *Trait unique, dynamique, caractéristique de l'espèce :*

Croyons, dit la rampante bête

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 1.

Ronge-maille

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

e) *Trait unique, dynamique, caractéristique de l'individu :*

Entre les pattes d'un lion

Un rat sortit de terre assez à l'étourdie.

Le Lion et le Rat, F. II, 11.

Un rat des plus petits voyait un éléphant
Des plus gros et raillait le marcher un peu lent
De la bête de haut parage,
Qui marchait à gros équipage,

Le Rat et l'Éléphant, F. VIII, 15.

Ils conviennent de prix et se mettent en quête,
Trouvent l'ours qui s'avance et vient vers eux au trot.
Voilà mes gens frappés comme d'un coup de foudre
Le marché ne tint pas, il fallut le résoudre ;

L'Ours et les deux Compagnons, F. V, 20.

f) *Traits multiples, dynamiques, caractéristiques de l'individu :*

Qui maudissant sa curiosité,
Trainant l'aile, et tirant le pied,
Demi-morte et demi-boiteuse

Les deux Pigeons, F. IX, 2.

g) *Traits combinés, statiques et dynamiques :*

Des animaux ailés, bourdonnants, un peu longs,
De couleur fort tannée, et tels que les abeilles

Les Frelons et les Mouches à Miel, F. I, 21.

Bertrand déroba tout, Raton de son côté
Était moins attentif aux souris qu'au fromage
Un jour, au coin du feu, nos deux maîtres fripons
Regardaient rôtir des marrons.

Le Singe et le Chat, F. IX, 17.

D'un grain de blé je me nourris
Une noix me rend toute ronde

Le vieux Chat et la jeune Souris, F. XII, 5.

Le fabuliste peut colorer notre impression visuelle, la modifier en substituant à la description objective de la réalité sa propre vision par l'intermédiaire d'une métaphore :

C'était un plaisir que d'en voir des hordes et
des caravanes (de fourmis)

Psyché, II.

Régiment de dindons

Le Loup, la Mère et l'Enfant, F. IV, 16.

Un combat naval de cygnes

Psyché, I.

Dans les exemples précités, c'est encore la réalité que nous voyons, si la métaphore l'enrichit d'associations supplémentaires, elle n'en altère ni la silhouette, ni le mouvement, mais dans les métaphores suivantes il y a véritable substitution d'une réalité à une autre :

D'animaux malfaisants c'était un très bon plat

Le Singe et le Chat, F. IX, 17.

Excrément de la terre.

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

Un avorton de mouche

Ibidem.

Ici notre analyse vient se buter à un grand nombre de termes pour lesquels il n'est pas possible de déterminer rigoureusement la part de perception sensorielle que traduit leur emploi.

Jusqu'à présent, en effet, nous avons rencontré des cas fort précis et très simples, dont d'ailleurs nous avons peut-être inconsciemment simplifié certains, mais les problèmes de psychologie linguistique sont, en général, bien autrement complexes.

Les impressions sensorielles, recouvertes ou suscitées par les vocables, dépendent des conditions générales de l'imagination du poète et du lecteur ainsi que de ses conditions circonstanciées au moment où l'un écrit et où l'autre lit. L'étude de ces éléments nous échappe complètement, nous ne pouvons envisager que ceux qui dépendent du texte même.

Cependant le critique est dès l'abord embarrassé, même dans cette enquête plus restreinte, parce qu'il arrive que l'auteur

emploie des termes dont on ne saurait dire à quel degré ils sont expressifs de sensations visuelles.

Si, par exemple, La Fontaine emploie le mot *belette* d'une façon générale — ce terme n'évoque que l'idée abstraite de l'animal — mais le contexte, le choix des substantifs ou des adjectifs qu'il y accole peuvent ressusciter l'impression sensorielle de beauté qui a originairement donné naissance à ce vocable et qui, comme le fait remarquer M. Vendryès (1), est commune à plusieurs langues et partant a dû être assez frappante.

Dans le *Lion* et le *Moucheron* (F. II, 9) La Fontaine n'a-t-il pas rendu sa valeur sensible au mot « *quadrupède* » qui est ici non plus un terme de classification zoologique, mais un terme plastique qui campe l'animal sur ses quatre pattes.

Par contre, le mot « *courtaud* », cheval à qui on a coupé les oreilles et la queue, n'évoquera de sensations visuelles que si l'étymologie de ce mot nous est connue :

J'étais parti du Mans monté sur un courtaud

Ragotin, I, 10.

dans le vers suivant, au contraire, la même sensation visuelle est ravivée :

Le pauvre écorté ne put être entendu

Le Renard ayant la queue coupée, F. V, 5.

La puissance d'évocation de ces sensations diminuera d'intensité à mesure que le terme nous sera plus familier. C'est le cas par exemple pour le mot « *en gésine* » dont le pouvoir évocateur variera d'un lecteur à l'autre :

J'ai vu des chroniqueurs attribuer le cas

Aux passe-droits qu'avait une chienne en gésine.

La Querelle des Chiens et des Chats,
et celle des Chats et des Souris, F. XII, 8.

(1) *Le Langage*, p. 241.

Il arrivera encore qu'un adjectif dénotant un caractère moral, se trouvant accolé à un substantif à sens concret, prendra lui-même une signification sensorielle — c'est-à-dire évoquera l'expression physique du caractère moral qu'il dénote, ainsi « hypocrite » dans le cas suivant :

Ce doucet est un chat
 Qui sous son minois hypocrite
Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Adjectifs ou adverbes ont d'ailleurs souvent par eux-mêmes un sens mixte évoquant soit des qualités morales ou intellectuelles, soit leur extériorisation sensible dans le physique de l'individu, tels les mots : bénin, chétif, dégourdi, fier, glouton, hargneux, lent, misérable, pétulant, sage, triste, vieux, dans les exemples suivants :

L'un doux, bénin et gracieux
 Et l'autre turbulent et plein d'inquiétude
Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Tel est ce chétif animal
 Qui voulut en grosseur au bœuf se rendre égal.
Le Bûcheron et Mercure, F. V, 1.

L'animal dégourdi piqua son homme
Le Berger et le Roi, F. X, 9.

Avec un fier lion, seigneur du voisinage
*La Génisse, la Chèvre, et la Brebis
 en Société avec le Lion, F. I, 6.*

Les loups mangent gloutonnement.
 Un loup donc étant de frairie
 Se pressa, dit-on tellement
Le Loup et la Cigogne, F. III, 9.

Pour un mouton pourri, pour quelque chien hargneux
Le Loup et les Bergers, F. X, 5.

L'animal lent (la tortue) et sa maison

La Tortue et les deux Canards, F. X, 2.

Dès que l'Aurore, dis-je, en son char remontait,

Un misérable coq à point nommé chantait ;

Aussitôt notre vieille, encor plus misérable

S'affublait d'un jupon crasseux et détestable.

La Vieille et les deux Servantes, F. V, 6.

Du pétulant Pierrot et du sage Raton

Le Chat et les deux Moineaux, F. XII, 2.

Triste oiseau

Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

Notre cher, pour tout mets,

J'ai souvent un vieux coq et de maigres poulets.

Le Loup et le Renard, F. XII, 9.

Ce sens mixte peut encore provenir de ce que le mot évoquant premièrement une impression se rapportant à un sens autre que la vue s'est peu à peu enrichi d'associations d'idées visuelles. Nos habitudes scientifiques nous induisent en effet à ramener toutes nos appréciations à des mesures visuelles. Dans l'exemple suivant, le mot « lourd » désignant originairement une sensation purement tactile a acquis le pouvoir d'évoquer également une sensation visuelle :

Renvoyez, dit quelqu'un, les ânes qui sont lourds.

Le Lion s'en allant en guerre, F. V, 19.

le cas est le même pour « léché » :

Certain ours montagnard, ours à demi léché,

Confiné par le sort dans un bois solitaire

Nouveau Bellérophon, vivait seul et caché

L'Ours et l'Amateur de jardin, F. VIII, 10.

Dans ses portraits d'animaux, La Fontaine, pour faire un tableau complet, associe les impressions visuelles à d'autres

impressions sensorielles. Dans les exemples qui suivent, nous les trouvons associées à des impressions auditives :

Ses enfants gloutons d'un bec toujours ouvert
D'un ton demi-formé, *bégayante* couvée
Demandaient par des cris encor mal entendus

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

L'un d'eux bénin et gracieux
Et l'autre turbulent et plein d'inquiétude
Il a la voix *perçante et rude*
Sur la tête un morceau de chair
Une sorte de bras dont il s'élève en l'air
Comme pour prendre sa volée,
La queue en panache étalée

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

à des impressions tactiles :

.....Cet animal qui m'a semblé si doux
Il est *velouté* comme nous
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard et pourtant l'œil luisant

Ibidem.

Toutefois, le procédé qu'il emploie le plus généralement consiste à associer un sentiment à la sensation visuelle. Nous en donnerons de multiples exemples où deux mots accolés suffisent souvent pour faire un portrait complet : intérieur et extérieur.

Devant sa majesté fourrée

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

Un moineau fort coquet
Et le plus amoureux de toute la province

Les deux Perroquets, le Roi et son Fils, F. X, 11.

Les timides troupeaux des daims aux larges fronts

Adonis.

L'autour aux serres cruelles

Le Lièvre et la Perdrix, F. V, 17.

Autrefois attira ce parasite ailé
Que nous avons mouche appelé.

Le Renard, les Mouches et le Hérisson,
F. XII, 13.

De son ami dormant, ce parasite ailé
Que nous avons mouche appelé

L'Ours et l'Amateur des jardins, F. VIII, 10.

Une autre nation
Au col changeant, au cœur tendre et fidèle

Les Vautours et les Pigeons, F. VII, 8.

C'étaient deux vrais Tartufs, deux archipatelins
Deux francs patte-pelus, qui, des frais du voyage
Croquant mainte volaille, escroquant maint fromage
S'indemnisait à qui mieux mieux.

Le Chat et le Renard, F. IX, 14.

Un chat faisant la chattemite
Un saint homme de chat, bien fourré, gros et gras,
Arbitre expert sur tous les cas.

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

Fringant, délicat d'embouchure

A. M. Gallien.

Ce pelé, ce galeux d'où venait tout le mal

Les Animaux malades de la peste, F. VII, 1.

Le sanglier de rage et de douleur frémit, grince des dents
Adonis.

Un lion décrépît, goutteux, n'en pouvant plus

Le Lion, le Loup et le Renard, F. VIII, 3.

Ayant courage, intelligence
Et belle mise outre cela

Le Lion amoureux, F. IV, 1.

Bien broutant, en bon corps, rapportant tous les ans

Le Berger et le Roi, F. X, 9.

A l'examen, nous verrons que le poète enregistre au sujet

des animaux des sensations visuelles d'ordres fort variés, et qu'elles sont toujours subordonnées aux nécessités dramatiques de la fable. Envisageons successivement les principaux cas :

Tout d'abord la sensation visuelle sert à situer le personnage :

Maître corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage

Le Corbeau et le Renard, F. II, 2.

elle donne le portrait physique de l'espèce soit au moyen d'une esquisse complète comme celle que fournit le souriceau, ou celle des abeilles déjà étudiées précédemment (*voir le chapitre sur la couleur*) :

Un jour sur ses longs pieds allait je ne sais où,
Le héron au long bec emmanché d'un long cou (1)

Le Héron, F. VII, 4.

soit par un trait unique :

Dame belette au long corsage

Le Chat et le Rat, F. VIII, 22.

L'animal à longue échine.

Le Combat des Rats et des Belettes, F. IV, 6.

La dame au nez pointu

Le Chat, la Belette et le petit Lapin. F. VII, 16.

Sur la tête un morceau de chair

Une sorte de bras dont il s'élève en l'air

Comme pour prendre sa volée

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

d) elle renseigne sur l'état physique de l'individu dans certaines circonstances générales :

Ses petits

En danger, et n'ayant qu'une plume nouvelle

Discours à Mme de La Sablière, F. IX, 20.

(1) Le qualificatif « long » allié à trois repères anatomiques (au pied et au cou) suffit ici à assurer tous les frais de mise en scène (NAYRAC, 53).

Mais afin d'en venir au dessein que j'ai pris,
Un rat plein d'embonpoint, gras et des mieux nourris,
Et qui ne connaissait l'avent ni le carême ;

La Grenouille et le Rat, F. IV, 11.

ou dans la situation particulière qu'a déterminée la conduite de l'action :

Le passereau peu circonspect
S'attira de tels coups de bec
Que demi-mort et traînant l'aile

*Les deux Perroquets, le Roi et son Fils,
F. X, 13.*

Une s'était ouverte ; et bâillant au soleil,
Par un doux zéphyr réjouie,
Humait l'air, respirait, était épanouie,
Blanche, grasse, et d'un goût, à la voir, non pareil.
D'aussi loin que le rat voit cette huître qui bâille :
« Qu'aperçois-je ? dit-il, c'est quelque victuaille ;

L'Huître et les Plaideurs, F. IX, 9.

L'âne à messer lion fit office de cor.

Le lion le posta, le couvrit de ramée

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

Il fait trois serpents de deux coups,

Un tronçon, la queue, et la tête.

L'insecte, sautillant, cherche à se réunir

Le Villageois et le Serpent, F. VI, 13.

Que sa toison

Était d'une épaisseur extrême

Et mêlée à peu près de la même façon

Que la barbe de Polyphème

Elle empêtra si bien les serres du corbeau

*Le Corbeau voulant imiter l'Aigie,
F. II, 16.*

Mais les seigneurs, sur leur tête

Ayant chacun un plumail

*Le Combat des Rats et des Belettes,
F. IV, 6.*

elle renseigne directement sur une habitude caractéristique purement physique :

Et le drôle eut lapé le tout en un moment.

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

elle est révélatrice d'une particularité physique :

Avec son ami bouc des plus haut encornés

Le Renard et le Bouc, F. III, 5.

ou d'une particularité morale dont elle est la traduction sensible :

Il marchait d'un pas relevé

Et faisait sonner sa sonnette.

Les deux Mulets, F. I, 4.

Il élevait la queue, il la faisait briller

Le Renard et les Poulets d'Inde, F. XII, 18.

Il peut d'ailleurs ne s'agir que d'une sensation visuelle imaginée par le poète et correspondant à des faits qui ne se sont pas réellement passés :

Un baudet chargé de reliques

S'imagina qu'on l'adorait :

Dans ce penser il se carrait.

L'Ane portant des reliques, F. V, 14.

Car il parle, on l'entend. Il sait danser, baller,

Faire des tours de toute sorte

Passer en des cerceaux ; et le tout pour six blancs :

Le Singe et le Léopard, F. IX, 3.

Mais ma mignonne, dites-moi,

Vous campez-vous jamais sur la tête d'un roi

La Mouche et la Fourmi, F. IV, 3.

la sensation visuelle nous fait enfin voir l'animal en action. C'est en effet par le rappel des sensations visuelles que le poète peint surtout l'action. Nous en donnons de fort nombreux exemples dans le chapitre sur le mouvement. En voici d'autres :

Le chat était souvent agacé par l'oiseau ;
L'un s'escrimait du bec, l'autre jouait des pattes.
Ce dernier, toutefois, épargnait son ami.

Le Chat et les deux Moineaux, F. XII, 2.

Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille.
Elle qui n'était pas grosse en tout comme un œuf
Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille

La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf,
F. I, 3.

Se promettent de rire à son enterrement,
Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête,
Puis rentrent dans leurs nids à rats,
Puis ressortant font quatre pas
Puis enfin se mettent en quête

Le Chat et un Vieux Rat, F. III, 18.

Dans cette admirable pensée,
Voyant son maître en joie, il s'en vient lourdement
Lève une corne toute usée,
La lui porte au menton fort amoureusement

L'Ane et le Petit Chien, F. IV, 5.

Aussitôt fait que dit : raton, avec sa patte,
D'une manière délicate,
Écarte un peu la cendre, et retire les doigts ;
Puis les reporte à plusieurs fois,
Tire un marron, puis deux, et puis trois en escroque
Et cependant Bertrand les croque.

Le Singe et le Chat, F. IX, 17.

Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle,
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

Le roi goûte cet avis là :
On écorche, on taille, on démembre,
Messire loup. Le monarque en soupa
Et de sa peau s'enveloppa.

Le Lion, le Loup et le Renard, F. VIII, 3.

Le corbeau part à tire d'aile :

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
F. XII, 15.

La Fontaine saisit rarement l'occasion d'apprécier la beauté chez les animaux — il ne se soucie point d'en détailler les caractères, il se contente d'indiquer vaguement une impression d'ensemble :

Que vous êtes joli ! Que vous me semblez beau !

Le Corbeau et le Renard, F. I, 2.

Je ne sais qui fut ta nourrice

Mais ton corps me paraît en merveilleux état :

Tu me serviras de pâture.

Le Corbeau voulant imiter l'Aigle, F. II, 16.

Son cheval qui n'était pas laid

Et semblait de taille assez fine

Lettre à Fouquet, IX.

Mon portrait jusqu'ici ne m'a rien reproché ;

Mais pour mon frère l'ours, on ne l'a qu'ébauché ;

La Besace, F. I, 7.

Ajouter à sa queue, ôter à ses oreilles ;

Que c'était une masse informe et sans beauté

Sans doute, parfois, un vers évoque une vision de bas-relief, quelque dessin de Piranesi, vision digne d'orner l'urne grecque de Keats :

Sacrifices de bœufs couronnés de guirlandes

L'Homme et l'Idole de bois, F. IV, 8.

Mais la beauté de ses tableaux d'animaux ne tient point aux sujets eux-mêmes ; elle naît toute de l'art du poète. C'est en quelque sorte une beauté d'exécution littéraire plus que d'évocation plastique, aussi Jean Lapin, voire l'araignée, les plus humbles des sujets lui fournissent-ils une matière suffisante :

L'œil éveillé, l'oreille au guet

Discours à Mgr le Duc de la Rochefoucauld,
F. X, 14.

Je suis oiseau : voyez mes ailes,

Vive la gent qui fend les airs ;

La Chauve-Souris et les Deux Belettes, F. II, 5.

L'hirondelle en passant emporte toile et tout

Et l'animal pendant au bout.

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

L'animal joue un rôle si prépondérant dans la fable en général et dans celle de La Fontaine en particulier qu'il s'impose naturellement au fabuliste par sa forme, son caractère et ses activités en dehors même des circonstances où il joue directement un rôle — et qu'il affecte à un haut degré l'imagination créatrice du poète.

Nous en aurons le témoignage dans les comparaisons et métaphores innombrables dont il est l'origine et dont nous classerons pour la commodité du lecteur quelques spécimens choisis :

Les comparaisons, procédé de style dicté par la logique plus que par l'imagination, sont les plus rares. On en trouve cependant :

Ce Monsieur, qui est gueux comme un rat

La Coupe enchantée.

Et m'en voilà camus comme un chien de Boulogne

Élégie pour M. Fouquet, II.

Mais la comparaison n'est qu'une création artistique à demi achevée — pour qu'elle soit complète, il faut l'identification absolue de ses deux termes — qui substitue à deux objets distincts une vision synthétique, qui les confond et qui est l'interprétation poétique de la vérité personnelle au poète, la métaphore. Celles qui ont trait aux animaux foisonnent chez La Fontaine et la plupart du temps donnent un accent humoristique à son style. Par surcroît, leur fréquence nous renseigne

sur l'estime en laquelle La Fontaine tient certains spécimens de notre race.

Parfois la métaphore n'est la traduction que d'une impression sensorielle imaginaire, le poète évoquant des animaux fabuleux :

Lynx envers nos pareils et taupes envers nous.

La Besace, F. I, 7.

Comme si cette affaire n'était une hydre

On ne s'avise jamais de tout, C. II, 10.

Pour éloigner son dragon quelque temps

Ibidem.

Non pas que les heureux amants

Soient ni phénix, ni corbeaux blancs.

Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois

Le Corbeau et le Renard, F. I, 2.

Parfois un terme général dépouille la métaphore de lignes, de couleurs et de relief :

Le monde n'est que franche moutonnaille

L'Abbesse, C. IV, 2.

Ame moutonnaïère

Ibidem.

Les nonnes sont un étrange bétail

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

Mais dans un nombre considérable de cas, l'identification est complète et la représentation concrète. Voici les animaux sauvages :

Vous investit Lucrèce

Qui ne manque de faire la tigresse

La Mandragore, C. VIII, 2.

Le sort et moi rendrons mouton

Votre tigresse

Clymène.

Tu t'en viens me traiter de bête carnassière

Les Compagnons d'Ulysse, F. XII, 1.

Les animaux domestiques :

Moins scélérat, moins chien, moins traître, moins lutin

Que n'est pour nos péchés ce maudit Florentin

Le Florentin.

Souvent brebis fringante au loup se laisse prendre

Je vous prends sans verd.

Brebis jalouses

Les Lunettes, C. IV, 12.

(Je) reviens à mes moutons

Ces moutons, Madame, c'est votre Altesse et Mme Mazarin.

Lettre à la duchesse de Bouillon.

Veau

La Jument du compère Pierre, C. IV, 10.

les deux catégories se trouvent parfois associées :

De garder du loup leur ouaille !

Le Bât, C. IV, 18.

Le jeune loup fut aux vieilles brebis

Livré d'abord

Les Lunettes, C. IV, 12.

les volatiles qui représentent tantôt des hommes :

Rois de Garbe ne sont oiseaux communs en France

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Ce petit étourneau-ci

La Coupe enchantée.

Quinzica donc, n'ayant de quoi servir

Un tel oiseau qu'était Bartholomée....

Le Calendrier des Vieillards, C. II, 8.

tantôt des femmes :

Avant que Lise allât en cette école

Lise n'était qu'un misérable oison

Comment l'Esprit vient aux Filles, C. IV, 1.

Les oies de frère Philippe (les femmes)

Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

Ces extrêmes Agnès

Sont oiseaux qu'on ne voit jamais

Le Tableau, C. IV, 16.

De cet examen rapide se dégage une conclusion d'un intérêt capital pour notre étude : les caractères de l'animal qui ont provoqué chez La Fontaine la création de ces métaphores ne sont pas les caractères sensibles qui évoquent des sensations visuelles ou autres, ce sont des traits intellectuels ou moraux. Est-ce à dire que les sensations visuelles tirées des animaux ne lui ont jamais servi de source d'inspiration pour ses métaphores ? Non certes, mais il n'en a fait qu'un emploi rare et discret. En voici quelques exemples :

L'essaim de nonnes frémit

Le Psautier, C. IV, 7.

C'est bien ici l'apparence physique des nonnes, la sensation visuelle qui a provoqué la figure de style, il en est de même quoique sans doute à des degrés variés dans :

On croira me contenter de moulinets et de papillons !

Psyché, II.

Papillon du Parnasse.

Discours à Mme de La Sablière, F. IX.

Ah ! le petit babouin

L'Enfant et le Maître d'École, F. I, 19.

Singe en effet d'aucuns maris

Il la battait

Le Singe, F. XII, 19.

Ce n'est qu'exceptionnellement qu'on verra le poète faire l'inverse et appliquer à l'animal un nom qui appartient normalement à un être humain :

Mais la pauvrete avait compté
Sans l'autour aux serres cruelles

Le Lièvre et la Perdrix, F. V, 17.

Ce ne sont pas seulement les êtres vivants et l'espèce humaine en particulier que La Fontaine compare à des animaux, mais encore des objets inanimés :

Ses sœurs soupiraient à la vue de ces objets : c'étaient autant de serpents qui leur rongeaient l'âme.

Psyché, I.

Que qui l'oue a mangé du roi,
Cent ans après en rend les plumes

Lettres au prince de Conti.

et même des sentiments abstraits :

Les vautours de la mélancolie

Élégie, IV.

Ces vautours n'ont d'autre existence que dans la mythologie grecque. La Fontaine ne les a point vraiment vus, ils n'ont jamais tournoyé qu'autour du rocher de Prométhée. Parfois, bien qu'il s'agisse d'une métaphore, l'identification n'est pas complète ; elle se traduit simplement par l'impression visuelle d'un détail, d'une partie de l'animal, la huppe, le poil, la queue, etc. :

Peut-être y tient-il lieu d'un prince ou d'un héros
Des plus huppés

Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 12.

L'on prend au trébuchet l'oiseau le plus huppé

Je vous prends sans verd.

Je crois qu'en lui la raison a des ailes

Épître à la Surintendante.

Vous êtes pour le poil autant que pour la plume

L'Eunuque.

Le bagage marchait en queue

Lettre à sa femme, IV.

La perle des Lucrèces

La Mandragore, C. III, 2.

Un grand nombre des métaphores que La Fontaine tire des animaux ne sont point statiques comme la plupart des précédentes, mais dynamiques et se rapportent à l'activité naturelle des créatures, à une fonction organique, à un acte dramatique comme il apparaît dans les exemples qui suivent où l'impression sensorielle retrouve son importance :

La raison prend l'essor

Le Quinquina.

Les sages quelquefois, ainsi que l'écrevisse
Marchent à reculons, tournent le dos au port

L'Écrevisse et sa Fille, F. XII, 10.

.....Des soucis dévorants c'est l'éternel asile
Véritables vautours, que le fils de Japhet
Représente, enchaîné sur son triste sommet.

Philémon et Baucis.

Son cœur avec, n'ayant autre déduit
Que d'y ruminer jour et nuit,
Et rendre sa chevance à lui-même sacrée.

L'Avare qui a perdu son Trésor, F. IV, 20.

Quel taon vous point ?

La Gageure des trois Commères, C. II, 7.

Suer dans son harnois

Belphégor, C. V, 7.

Sur différentes fleurs l'abeille s'y repose
Et fait du miel de toute chose

Discours à Mme de La Sablière, F. IX.

CHAPITRE X

L'Homme

Son rôle dans la littérature du xvii^e siècle. — Évocation sensible dans la fable de La Fontaine. — Les noms propres. — Peinture extérieure, statique et dynamique. — Peinture psychologique. — Les parties du corps. — Le point de vue esthétique. — Le caractère. — Peinture de la femme. — Caractère sexuel dans l'art de La Fontaine. — Le costume. — Les accessoires de toilette. — Les armes. — Les outils. — Les métaphores.

C'est un contemporain, un ami de La Fontaine qui écrivait :

« L'homme de la nature est le chef et le roi.

Bois, prés, champs, animaux, tout est pour son usage (1). »

Conception naïve, dont l'outrecuidance nous paraît invraisemblable et un peu effrayante, mais à laquelle nous devons la magnifique unité artistique du xvii^e siècle. Son originalité aussi, car c'est peut-être par son caractère anthropocentrique que la vision artistique de nos classiques se différencie le plus nettement de celle des écrivains de notre temps. En tout cas, cette attitude nous explique le rôle prédominant que l'homme joue, non seulement dans les autres ouvrages du temps, mais encore dans la fable de La Fontaine. Ce rôle n'apparaît pas nécessairement au grand jour, nous le savons, et, à l'instar de Peau d'Ane, l'homme s'y rencontre le plus souvent affublé des dépouilles des animaux. Mais, ne cherchant guère dans la nature que ce qui lui parle de l'homme, La Fontaine ne pouvait se dispenser de le représenter lui-même en chair et en

(1) BOILEAU, satire VIII, *L'Homme*.

os. C'est ici le lieu d'étudier quelles sont les sensations visuelles provoquées par ses personnages humains.

Les caractères de cette figuration sont soumis aux mêmes lois que celles qui régissent la représentation des animaux : les mêmes procédés sont employés. Tout d'abord, ici aussi, l'impression visuelle est totalement absente dans nombre de cas ; nous avons à sa place un terme vague et général n'appelant aucune évocation sensible :

Il n'est pas juste qu'une simple *mortelle*....
Entre en parallèle avec la mère de Cupidon.

Psyché, I.

Il est force *gens* comme lui,
Qui prétendent n'agir que pour leur propre compte,
Et qui font le marché d'autrui.

Tircis et Amarante, F. VIII, 13.

On voit déjà apparaître la traduction de la sensation visuelle, légère et nuageuse encore dans l'emploi de qualificatifs dont le rôle principal est cependant de susciter une impression abstraite :

Reine des cœurs, objet délicieux
Ballades et rondeaux.
Chambrière d'un liard

La Gageure des trois Commères, C. II, 7.

Cet homme, disent-ils, était planteur de choux
Et le voilà devenu pape.

L'Homme qui court après la fortune, F. VII, 12.

sans doute tombera-t-on d'accord que l'impression sensorielle est plus définie dans :

Il vint des partis d'importance
La belle les trouva trop chétifs de moitié.

La Fille, F. VII, 5.

Deux veuves sur son cœur eurent le plus de part
L'une encore verte et l'autre un peu bien mûre

L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses, F. I, 17.

Pour nous donner « le personnage en raccourci » comme il le dit lui-même, l'heureux choix d'un nom propre, d'un sobriquet est souvent suffisant. La Fontaine excelle à trouver le mot qui cerne une silhouette, qui campe et peint un personnage d'un seul coup de pinceau : les exemples abondent. Commençons par les femmes : il n'aurait point fait autrement et se fut peut-être arrêté là. M. Nayrac n'y contredirait pas (1).

Voici des « grisettes », des « tendrons », des « pucelles », des « donzelles » des « Jeannetons », voir hélas ! des « duègnes » :

Une grisette est un trésor

Joconde, C. I, 1.

Une pucelle eut naguère un amant

Le fleuve Scamandre, C. V, 2.

Votre époux chez Jeannot le baigneur

Doit se trouver avec sa donzelle

Richard Minutolo, C. I, 2.

Clymène, Phyllis, Jeanne, Jeanneton, hiérarchie fondée sur des impressions exclusivement visuelles traînant après elles douagnas non moins laides que les précédentes... :

Cette douagna

On ne s'avise jamais de tout, C. II, 10.

il nous les montre ou

Grandelette

La Coupe enchantée, C. III, 4.

ou

Frisques, gaillardes, attrayantes

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

Il n'a pas peint les hommes d'un trait moins heureux.

(1) S'il ne sait pas la langue de son métier, s'il ignore les choses du droit, qu'il a pourtant apprises autrefois, il se rappelle sur le bout du doigt les noms, les attitudes, la taille, les tics, les habitudes, et s'il y a lieu le degré de complaisance de toutes les femmes honnêtes ou légères qu'il a vues (NAYRAC, p. 38.)

Voici boquillons, chartons et moinillons :

Et boquillon de perdre leur outil

Le Bucheron et Mercure, F. V, 1.

Rien n'échappa de leur colère,

Ni moinillon, ni béat père

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

Charton (charretier)

Le Cochon, la Chèvre et le Mouton,
F. VIII, 12.

Avons-nous tort de penser que ces termes peignent dans une certaine mesure l'aspect extérieur des personnages ? En tout cas le doute n'est pas permis pour des mots comme les suivants qui ont tous la netteté incisive d'un « thumb-nail sketch » :

Bonhommeau

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Cancres, hères et pauvres diables

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

Nain, pygmée, avorton

Les deux Aventuriers et le Talisman, F. X, 13.

Marjolet (freluquet)

Les Lunettes, C. IV, 12.

Je n'aurais pas d'un roi cette chose soufferte....

Et d'un porte-bourdon je la pourrais souffrir.

Le petit Chien, C. III, 13.

Presque rien, dit le chien : donner la chasse aux gens

Portant bâtons et mendiants ;

Flatter ceux du logis, à son maître complaire :

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

Passe un certain croquant qui marchait les pieds nus

La Colombe et la Fourmi, F. II, 12.

Un seul détail et l'évocation est complète. Somme toute, cependant, les portraits physiques d'êtres humains sont assez rares.

Voici quelques esquisses légères qui ne se restreignent point à un seul mot :

..... Quelque garçon d'honnête corpulence
Non trop rustaud

La Mandragore, C. III, 2.

De taille haute et drète

Le Cas de conscience, C. IV, 4.

Un homme de moyen âge
Et tirant sur le grison

L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses,
F. I, 17.

Pour l'homme comme pour l'animal c'est seulement lorsque intervient la nécessité dramatique que La Fontaine dessine d'après nature et campe la créature en un tableau d'une vigueur et d'un pittoresque inoubliables (1).

Son paysan du Danube est dans toutes les mémoires :

On connaît les premiers ; quant à l'autre, voici

Le personnage en raccourci.

Son menton nourrissait une barbe touffue ;

Toute sa personne velue

Représentait un ours, mais un ours mal léché :

Sous un sourcil épais il avait l'œil caché,

Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,

Portait sayon de poil de chèvre

Et ceinture de joncs marins.

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

Voici quelques autres attitudes plastiques, impressions statiques représentant des personnages immobiles. Ne justifient-elles pas dans leur domaine l'opinion qu'émet M. Braunschwig : « Mais plus encore que les couleurs, la poésie de la pein-

(1) Quand le personnage est d'importance, plus intéressant que d'ordinaire par sa valeur sociale ou morale, la description s'enrichit et s'étend ou se condense en traits puissants. G. LAFENESTRE, *La Fontaine*, p. 160.

ture se dégage de l'attitude des personnages représentés (1) » :

Guindé, la hart au col, étranglé court et net.

Le Charlatan, F. VI, 19.

Debout contre le roc, une jambe croisée

Il semble par ses sons attirer Galatée.

Psyché.

Ce nigaud, comme un évêque assis.....

Le Meunier, son Fils et l'Ane, F. III, 1.

Penché nonchalamment sur un oreiller.

Psyché, I.

L'une entr'ouvrait un œil, l'autre étendait un bras.

La Vieille et les deux Servantes, F. V, 6.

Les petits croquis fort prestement enlevés, admirables au seul point de vue pittoresque, sont pourtant impropres à donner la mesure de l'artiste, car c'est le rendu du dynamisme humain, la peinture du personnage en action qui, seules, peuvent lui inspirer ses plus belles réussites. Nous en fournissons des preuves abondantes dans les pages où nous traitons du mouvement, en voici d'autres :

Perrette sur sa tête ayant un pot au lait

Bien posé sur un coussinet

Prétendait arriver sans encombre à la ville.

Légère et court vêtue, elle allait à grands pas

Ayant mis ce jour-là pour être plus agile

Cotillon simple et souliers plats.

La Laitière et le Pot au lait, F. VII, 10.

Une sultane de renom,

Son chien, son chat et sa guenon,

Son perroquet, sa vieille et toute sa maison,

S'en allait en pèlerinage.

Le Rat et l'Éléphant, F. VIII, 15.

(1) *Le Sentiment du beau et le sentiment poétique*, p. 214.

Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée,
 Sous le faix du fagot, aussi bien que des ans,
 Gémissant et courbé, marchait à pas pesants.

La Mort et le Bûcheron, F. I, 16.

Se couche sur le nez, fait le mort, tient son vent.

L'Ours et les deux Compagnons, F. V, 20.

Cette action n'est pas toujours aussi complètement décrite, aussi synthétique, mais si succinct qu'il soit, le trait se caractérise par un bonheur de choix, une fraîcheur de vision inimitable, un tour rapide et décidé qui le gravent dans notre souvenir car : « il suffit quelquefois de l'amorce d'un mouvement du corps d'un homme pour que nous le reconnaissons (1). »

Voici des exemples où l'action est suggérée d'un seul mot :

Pour se sauver de la pluie,
 Entre un passant morfondu.

Le Satyre et le Passant, F. V, 7.

On est longtemps à s'entrecarder

L'Abbesse malade, C. IV, 2.

Rechigner comme un chat

Conte d'un Paysan qui avait offensé son Seigneur,
 C. I, 11.

On n'est pas sitôt à la bavette
 Qu'on trotte, qu'on raisonne

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Un savetier chantait du matin jusqu'au soir
 C'était merveille de le voir.

Le Savetier et le Financier, F. VIII, 2.

Si, sur le point du jour, parfois il sommeillait

Ibidem.

C'est sur le visage que se lit notre âme, il porte la trace profonde de nos passions et nos émotions passagères s'y reflètent

(1) LE DANTEC, *La Science et la Vie*, p. 268.

comme en un miroir, un miroir qui se souvient, *speculum memor*. Aussi est-il curieux de remarquer que La Fontaine semble avoir prêté peu d'attention à sa valeur expressive. Son Eunuque :

Tient des clins d'œil un registre fidèle,
Il ne l'imité en rien
L'Eunuque, II, 1.

Ses yeux parlent assez et sa langue est muette
Ibidem.

L'abbé nous divertit par ses minauderies
Je vous prends sans verd.

D'un air modeste et baissant la paupière
La Gageure des trois Commères, C. II, 7.

Elle fit pourtant la petite bouche devant Psyché
Psyché, II.

Lâcher la bonde aux pleurs
La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Paître ses yeux.
La Matrone d'Éphèse, C. V, 6.

Ses dents avaient duré plus longtemps que son bien
L'Eunuque, II, 1.

Les notations d'impressions visuelles se rapportant à la tête de l'homme, et non expressives de causes psychologiques, sont rares elles aussi :

Ses yeux s'aplatissent
Psyché, II.

Les yeux cavés
Joconde, C. I, 1.

Un more très lippu
Autre imitation d'Anacréon, C. III, 12.

Mainte veuve fait la déchevelée
La Matrone d'Éphèse, C. V, 6.

Quelquefois elle courait par les temples toute échevelée
Psyché, I.

Ses cheveux épars et flottants
Et que les mains de la nature
Avaient prises à l'aventure

Psyché, I.

A peine son menton d'un mol duvet s'ombrage

Adonis.

A peine son menton
S'était vêtu de son premier coton

Le Remède, C. V, 4.

Et je lis encore ayant la barbe grise

Le Quinquina.

Un homme de moyen âge
Et tirant sur le grison

*L'Homme entre deux Âges et ses deux Maîtresses,
F. I, 17.*

Je devais les défigurer (ces traits)

Psyché, II.

Que n'ai-je instrument propre pour balafrer

Ragotin, IV, 9.

Veut rendre supportable à nos faibles prunelles
De ton trône enflammé l'éclatante splendeur

Paraphrase du Psaume XVII.

Qui feront les maris cocus sur la moustache
Des argus.

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Que dites-vous ? Quoi ! d'un enfant monaut
J'accoucherais ?

Le Faiseur d'oreilles, C. II, 1.

Chiens, chevaux et valets, tous gens bien endentés

Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

Suivent quelques exemples d'impressions visuelles tirées
d'autres parties du corps :

N'ayez pas peur, je vais vous percer la bedaine

Ragotin, IV, 9.

Loge en son moite sein la blanche Galatée.

Psyché, I.

Pays, monts, hémisphères
C'est-à-dire ventre, tétons, fesses

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

Je gage
Qu'on verra, s'ils (vos appas) sortent de cage
Lettre à M. D. C. A. D. M.

Sein qui pousse et repousse
Certain corset
Le Diable en Enfer, C. IV, 9.

Pied plat
Conte d'un Paysan qui avait offensé son Seigneur,
C. I, 11.

Mais je n'ai point songé qu'à ce pied empoté
Ragotin, V. 12.

Deux mots sur les enfants. La Fontaine s'en soucie peu — il y paraît fort dans son œuvre où on ne les entrevoit guère sinon tout petits. Ils seront poupons ou poupins :

Quand lui verrai-je un poupon sur le sein ?
La Mandragore, C. III, 2.

Pour un petit poupon l'on sait qu'elle en fut quitte
Ballade.

Trois petits Hercules, autant poupins et autant mignons que le peuvent être de petits Hercules.
Lettre à sa femme.

Deux fois, en des termes presque identiques, la même pensée s'est présentée à l'esprit du poète, redite significative, éloquenté de sa foi :

La beauté dont les traits même aux Dieux sont si doux
Est quelque chose encore de plus puissant que nous
Achille, I, 3.

La beauté, dont les traits même aux dieux sont si doux
Est quelque chose encore de plus divin que nous
Le Tableau, C. IV, 16.

Il déclare tout net que pour lui la beauté chez la femme est indispensable :

« Parmi les trois femmes il y avait une Poitevine qui se qualifiait comtesse ; elle paraissait assez jeune et de taille raisonnable, témoignait avoir de l'esprit, déguisait son nom et venait de plaider en séparation contre son mari : toutes qualités de bon augure et j'y eusse trouvé matière de cajolerie si la beauté s'y fut rencontrée, mais sans elle rien ne me touche ; c'est à mon avis le principal point : je vous défie de me faire trouver un grain de sel dans une personne à qui elle manque. »

Lettre à sa femme.

Il ne faudrait point rechercher dans l'œuvre du poète une définition philosophique de la beauté ; on peut toutefois inférer sa conception particulière de certains aveux qui lui sont échappés çà et là. Il nous déclare :

« Combien voyons-nous de ces beautés régulières qui ne touchent point et dont personne n'est amoureux. »

C. II, préface.

De forts beaux traits mais qui ne plaisaient point.

Joconde, C. I, 4.

N'est-ce point là souligner l'importance du « caractère » par opposition à la beauté type, remarques qui prennent toute leur valeur si l'on songe au temps où elles furent écrites et si on les juge à la mesure des canons esthétiques du *xvii^e* siècle. Elle devance l'opinion d'Edgar Allan Poë qu'on est bien surpris de trouver ici d'accord avec le fabuliste :

« Il n'y a point de beauté parfaite sans quelque étrangeté dans les proportions. »

Il faut en plus à la beauté, pour qu'elle captive La Fontaine, cet attrait de charme indéfinissable qui la rend véritablement active, qui lui donne son chaud rayonnement :

J'estime sa beauté, mais j'admire sa grâce

L'Eunuque, V. 4.

La grâce plus belle encore que la beauté
Adonis.

Avec cela son esprit, sa beauté, sa taille, sa personne ne touchaient point, faute de Vénus qui donnât le sel à ces choses.

Psyché, II.

Mille charmes divers sa beauté, sa douceur
 Me la firent chérir à l'égal d'une sœur

L'Eunuque, I, 2.

Nous pourrions à défaut de déclarations plus explicites nous faire une idée du point de vue de La Fontaine sur la beauté d'après la façon dont il l'a peinte. Dans son étude psychologique sur notre auteur, M. Nayrac nous fait voir comment la beauté féminine l'affectait :

Ce qui l'excite le plus, dit-il, dans ce genre d'émotion, ce sont les yeux. Il ne peut jamais rester indifférent à ceux qui lancent le feu et la flamme (1).

Les yeux qui sont en même temps le miroir de l'âme, les fidèles interprètes du cœur et du désir ont, en effet, fort souvent attiré son attention. Il aime leur charme et leur douceur :

Une nymphe en habit de reine,
 Belle, majestueuse et d'un regard charmant
Le petit Chien, C. III, 13.

De doux regard, jeune fringante et belle
Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Mais ce qu'il requiert par-dessus tout, c'est leur éclat lumineux qui atteste la vie et toutes ses joies :

Des yeux aux brillantes merveilles
 Qui sont les portes du désir ;
Psyché, I.

J'eusse en ses yeux fait briller de son âme
 Tous les trésors.

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat,
 F. XII, 15.

(1) NAYRAC, p. 85.

Sous leurs voiles brillaient des yeux pleins d'étincelles
Le Roi Candaule, C. IV, 9.

Tes yeux sont flambants comme braise.

Psyché, II.

Peut-on s'ennuyer dans les lieux
 Honorés par les pas, éclairés par les yeux
 D'une aimable et jeune princesse
 A pied blanc et mignon, à brune et longue tresse

Maint passage, on le voit, confirme sa déclaration :

Car je ne puis appeler présence un lieu où les yeux n'ont aucune part.

Psyché, I.

« Ce qui l'excite le plus (en deuxième ligne, après les yeux) c'est la couleur blanche, le blanc en général complète son excitation. Une peau blanche, une gorge découverte et blanche, des pieds blancs et mignons, etc.. Voilà ce qu'il retient souvent d'une femme (1). »

C'est dire que, chez La Fontaine, le sentiment de la beauté féminine n'est point dépouillé de l'intérêt sexuel. S'il a trouvé le plus de satisfaction sensorielle dans l'analyse et la restitution du corps féminin, il n'a point considéré le corps comme un élément de joie purement lyrique. La femme n'est point non plus peinte pour sa relation décorative avec le paysage, car trop souvent le paysage auquel il songe n'est qu'une alcôve.

Aussi n'est-ce guère que le souvenir poétisé des complices de ses frasques que l'on retrouve dans ses vers et on lui pardonne — quand on lui pardonne — à cause de sa sincérité naïve, inconsciente et vraiment désarmante :

« J'avais représenté à M. d'Arvant, dit-il, que son très humble était incapable de résister à une fille de quinze ans qui a les yeux bleus la peau délicate et blanche, les traits de visage d'un agrément infini, une bouche et des regards. »

(1) NAYRAC, *op. cit.*, p. 85.

On sent, à maintes reprises, qu'il adore la sensualité troublante de la nudité féminine. Il a une façon gourmande de peindre la chair. La caresse de son pinceau modèle amoureuxment ces êtres faits pour une possession que ne retardent point outre mesure d'abstruses complications sentimentales. Visages souvent vides de toute pensée, ne comportant point de mystère, mais corps charmants, placides, épanouis de femmes belles comme des fruits, désirables par la seule évidence de leur santé et de leur fraîcheur.

Puison au hasard dans son œuvre, on y trouvera mainte académie :

Lucrèce, jeune et drue et bien taillée.

La Mandragore, C. III, 2.

Elle est jeune, en bon point

L'Eunuque.

Grande de taille, en bon point, jeune et fraîche

Le Calendrier des Vieillards, C. II, 8.

Ces nonnains au corps gent et si beau

Les Lunettes, C. IV, 12.

De forts beaux traits mais qui ne plaisaient point

Faute d'éclat et d'embonpoint

Joconde, C. I, 1.

Non seulement il aime la chair nourrie et moelleuse, mais il est sensible à la distinction des épidermes :

Le beau corps, le beau cuir !

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Colette est bien le cuir le plus doux

Le Berceau, C. II, 3.

en général la femme qui l'attire est celle dont les proportions sont justes, dont les charmes n'outrepassent point les canons classiques :

Blancheur, délicatesse, embonpoint raisonnable

Le Tableau, C. IV, 16.

Je sens bien que vous avez une bouche, un nez, des yeux, un visage, tout cela proportionné comme il faut, et, selon que je m'imaginais assorti de traits qui n'ont pas leurs pareils au monde.

Psyché, I.

S'inclinait devant une personne de taille parfaitement belle.

Psyché, I.

« Et le voici qui, sur le rapport de sa compagne, prend feu pour la Barigny, fille d'un tailleur de cette ville ; une claire brune, de belle taille, de l'embonpoint ce qu'il en fallait (1). »

Cette fin de phrase n'a-t-elle pas toute la muette éloquence d'un geste ? Mais son goût n'est point exclusif, il eût admiré également Rubens et Nattier :

C'est une Madeleine du Titien, grosse et grasse et fort agréable ; de beaux tétons comme aux premiers jours de sa pénitence, auparavant que le jeûne eût commencé d'empiéter sur elle.

Lettre à sa femme, V.

On le voit, La Fontaine baisse rarement les yeux et quand d'aventure il les baisse, le lecteur ne préférerait-il pas qu'il les fermât complètement :

Vénus, belle-fesse

Conte tiré d'Athénée, C. I, 6.

Du temps des Grecs deux sœurs disaient avoir

Aussi beau cul que fille de leur sorte

Ibidem.

C'est par l'action que la beauté participe à la vie et c'est la beauté active dans son dynamisme fonctionnel que La Fontaine prise au-dessus de tout :

Babeau, c'est la jeune femelle,

Fut de bon poil, ardente et belle.

L'Anneau d'Hans Carvel, V. II, 12.

(1) Cité par L. ARNOULD, *La Terre de France chez La Fontaine.*

Une épouse fringante et jeune.

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Frisques, gaillardes, attrayantes..... jeunes beautés

Aux yeux vifs, aux traits enchanteurs

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

Une mine aussi douce que trompeuse, tous les traits fins, l'œil riant et fort éveillé, de l'embonpoint et de la jeunesse.

Psyché, I.

Parfois, le bonhomme, trop occupé à sentir, abandonne le pinceau, renonce à peindre, les yeux voluptueusement fermés sans doute :

Psyché possédait tous les appas que l'imagination peut se figurer et ceux où l'imagination même ne peut atteindre.

Psyché, I.

Une beauté superbe et si fière

Une beauté ! je ne la décris point

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Je n'entreprendrai de décrire ni la blancheur ni les autres merveilles de ce beau sein, ni l'admirable proportion, etc.

Psyché, I.

Quant à vous étaler tous ses autres appas

L'Eunuque, V, 4.

Que vous en dirais-je ? et comment

En parler assez dignement ?

Suppléer à mon impuissance

Je ne vous aurais d'aujourd'hui

Dépeint la beauté de celui

Qui des beautés a l'intendance

Psyché, I.

Parfois aussi, s'il décrit il ne décrit guère : voici de nombreux exemples dans lesquels il se contente d'un terme fort vague :

Jument bien faite et poulinière

Auras de jour, belle femme de nuit.

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

Quelque nymphe jolie

Daphné.

J'ai sur les bras une dame jolie

Le Diable de Papefiguière, C. IV, 5.

Ce couple si charmant

Toujours d'accord, de plus en plus s'aimant.....

Se promettait la vigne de l'abbé

Les Aveux indiscrets, C. V, 5.

(L'ingrate) joignait aux fleurs de sa beauté

Les trésors des jardins et des vertes campagnes

Daphnis et Alcimadure, F. XII, 24.

Les suivants le sont à peine moins :

Le vif éclat de ses attraits.

Astrée, C. II, 1.

Cette beauté de mille attraits pourvue

L'Eunuque, II, 4.

Pour un si rare objet on peut tout entreprendre

Ibidem.

Une beauté délicate

Psyché, I.

Une nymphe gentille

Qui ressemblait à la Béjart

Nymphé excellente dans son art.

Lettre à M. de Maucroix.

Beauté printanière

Ragotin.

Sa beauté, toujours mûre, est encor dans sa fleur

L'Eunuque, I, 1.

Mais ici il va définir la beauté par une expression familière
et humoristique :

Certaine mère assez proprette

Un sien valet avait pour femme

Un petit bec assez mignon

Pâté d'Anguille, C. IV, 12.

La beauté, son œil de connaisseur éclectique sait la découvrir

sous les apprêts les plus variés ; il admire avec une égale ferveur la paysanne :

Quand beauté luit sous simples bavolets

Ballade, XI.

ou la grande dame aux somptueux atours :

Tant de beauté en sa personne et de richesse en son vêtement, brûleraient le premier venu.

Psyché, II.

Pour compléter ce chapitre, il reste à noter les impressions que font sur son imagination les charmes variés des belles. Certains de ses exemples déjà cités trouveraient facilement leur place ici, nous ne les répéterons pas.

Pour lui plaire il faut :

Les traits de visage agréables

Psyché, I.

le teint sera frais :

Il restait un certain incarnat

Dessus son teint

Les Rémois, C. III, 3.

ni trop pâle :

On ne pouvait reprocher seulement

Que la pâleur à cet objet charmant

Les Filles de Minée.

ni trop foncé :

Que présage à mes yeux ce teint brun, cet œil louche ?

Ragotin, IV, 4.

Des cheveux il ne parle guère, mais il ne se restreint pas à une seule nuance : ne voletait-il pas de la brune à la blonde :

Un long tissu de fleurs, ornant sa tresse blonde

Avait abandonné ses cheveux aux zéphyr.

Adonis.

....Une aimable et vive princesse à pied blanc et mignon, à brune et longue tresse.

Lettre XV à la duchesse de Bouillon.

Poudrez-vous les cheveux, faites les frisottes

Ragotin, IV, 6.

Il est sensible à l'attrait des jolies bouches, des dents nacrées :

La jeune Bachelette

Aux blanches dents, aux pieds nus, au corps gent

La Clochette, C. V, 1.

Belle-Bouche à toute heure éclate de trésors

La nacre est en dedans, le corail en dehors

Le Différend de Beaux-Yeux et Belle-Bouche.

Flore, au prix des appas de vos lèvres écloses

N'a rien que de commun

Songe de Vaux.

Et surtout des lèvres vermeilles

Qui sont les sources du plaisir

Psyché, I.

Ces lèvres où les cieux ont mis tant de merveilles

Songe de Vaux.

et indique avec précision de quelle façon il estime que le nez doit être fait. Mais peut-être n'est-ce là qu'une galanterie, question que résoudrait un coup d'œil jeté sur le portrait de Mme la duchesse de Bouillon :

Mais s'il arrive que mon cœur

Retourne à l'avenir dans sa première erreur,

Nez aquilins et longs n'en seront pas la cause

Lettre à la duchesse de Bouillon, juin 1671.

Nez troussé, c'est un charme encor, selon mon sens.

C'en est même un des plus puissants

Ibidem.

Quant aux bras et aux jambes, le charme principal qu'il y « treuve » c'est la blancheur et le poli. Ce n'est point si mal choisir :

Il prit d'abord son joli bras d'ivoire

L'Ermite, C. II, 15.

Ces bras si polis

Songe de Vaux.

Vos divines mains

De qui l'ivoire embellit ce qu'il touche

Lettre à Mme de Fontanges.

La belle enfin découvre un pied dont la blancheur

Aurait fait honte à Galatée

Le Fleuve Scamandre, C. V, 2.

Si d'aventure, on était tenté de mettre en doute notre récente assertion que La Fontaine n'a ni su ni pu se débarrasser des préoccupations sexuelles dans son appréciation de la beauté humaine, on pourrait facilement en trouver la confirmation en examinant dans le détail de quelle façon il a traité la beauté masculine. En général les termes les plus vagues lui suffisent sans qu'il éprouve le besoin de la caractériser :

Va cruel, va montrer ta beauté singulière

Joconde, C. I, 1.

Un homme qui s'aimait sans avoir de rivaux

Passait dans son esprit pour le plus beau du monde

L'Homme et son Image, F. I, 11.

Ce beau fils, ce tourneur de prune

Je vous prends sans verd, I.

Un époux beau, très bien fait, jeune et tout autre chose

La jeune Veuve, F. VI, 21.

Polyphème, pour charmer sa nymphe joliette,

Taillait sa barbe et se mirait dans l'eau

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Propre, toujours rasé, bien disant et beau fils

Le Tableau, C. IV, 16.

mais quand il précise, les termes qu'il emploie ne sont point ceux qui définissent la beauté du mâle. Nous ne faisons point allu-

sion aux exemples où il s'en rend compte lui-même et souligne le caractère efféminé d'un corps d'homme :

Des appas
Non d'un Hercule ni d'un Atlas
Ni même ceux d'une amazone
Mais ceux d'une Vénus. *Psyché, I.*

mais, d'une façon générale et tout à fait involontairement, il applique à l'homme des qualificatifs qui suggèrent plutôt à notre imagination un corps de femme :

Époux plus beau qu'aucune chose
C'était aussi l'amour : son teint par sa fraîcheur
Par son éclat, par sa blancheur
Rendait le lis jaloux, faisait honte à la rose. *Psyché, I.*

L'un est le jeune Acis, aussi beau que le jour
Psyché, I.

Jeune homme tout sauvage
Bien fait de corps, mais ours tant qu'à l'esprit
La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Le sort offre à mes yeux un berger plein de charmes
Astrée.

Prétendait trouver un mari
Jeune, bien fait, et beau, d'agréable manière
La Fille, F. VII, 5.

Une pucelle eut naguère un amant,
Frais, délicat, et beau par excellence.
Le Remède, C. V, 4.

Il est bien fait, jeune et brillant d'appas
Ragotin, II, 2.

La confusion est si parfaitement inévitable qu'elle en est même gênante :

Les différents attraits
Du garçon au corps jeune et frais.
Le Cas de conscience, C. IV, 5.

Le garçon au corps jeune et frais
Blanc, joli

Ibidem.

Dans les deux exemples suivants, nous voyons la beauté caractérisée par des adjectifs à sens abstrait :

Les sévères appas dont vous êtes pourvu

L'Eunuque, IV, 1.

Les fatales beautés dont Thaïs est pourvue

Ibidem, I, 4.

La contre-partie exacte de son idéal de la beauté nous sera fournie par sa description de la laideur et nous y trouverons une nouvelle corroboration de nos précédentes remarques :

Je trouvai l'original de cette dondon

Lettre à sa femme, V.

L'âge la fit déchoir.

La Fille, F. II, 5.

Qui dit prude au contraire, il dit laide ou mauvaise

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Elle avait pris en cet homme un époux

Malgracieux, incommode et jaloux

La Confidente sans le savoir, C. V, 3.

On me verra plutôt, j'en jure avant cela

Cul-de-jatte, estropiat, impotent, c'est tout dire

Ragotin, IV, 4.

L'homme ; miracle de laideur, par ironie sera un Adonis

Joconde, C. I, 1.

Notre vieillard flétri, chagrin et mal plaisant

L'Eunuque, II, 3.

Un vieillard impuissant et perclus

Sans esprit, sans vigueur, sans barbe, sans perruque

Un spectre, un songe, un rien, pour tout dire un eunuque

Ibidem, III, 1.

Quoi, cet homme à la peau si flétrie

Ibidem, IV, 5.

Compare à ce teint frais ta peau noire et flétrie

Ibidem.

Je pestais de bon cœur contre cette souillon

Ragotin.

Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre

Chymène.

La sagesse des nations affirme que l'habit ne fait pas le moine (1), le costume est cependant essentiel à la représentation du personnage — il révèle sa classe, décèle son genre de vie, ses habitudes, c'est un accessoire scénique de première importance. Mais on sait que cette vérité était complètement méconnue au temps de La Fontaine. Il n'y avait pas dix ans, à la publication du premier recueil de fables, que les acteurs avaient abandonné les habits de leur temps, pour s'affubler uniformément du costume à la romaine, copié sur les bas-reliefs de la colonne Trajane. Il les mettaient pour jouer indistinctement toutes les tragédies anciennes.

Or, l'intuition de La Fontaine, son sens aiguisé de l'importance relative des divers aspects de la vérité lui ont, du premier coup, fait découvrir le bon chemin. Et ici, spontanément, sans le chercher le moins du monde, se pliant simplement aux exigences profondes de la vérité dramatique, il rencontre le pittoresque. Le détail de costume qu'il choisit c'est celui qui distingue le personnage, qui le caractérise, et le mot dont il le peint, c'est celui qui le fait vivre, non seulement d'une existence conforme à son habitat, à son milieu, à ses habitudes générales, mais minutieusement adaptée à l'exigence momentanée de l'action qu'il exprime pour son propre compte. De fort nom-

(1) Pascal eût maintenu sans doute que se vêtir de lin blanc c'est faire le premier pas dans le chemin de l'innocence.

breux exemples vont nous permettre de nous en rendre compte.

Considérons d'abord les cas où il a donné une idée d'ensemble du costume, nous constaterons que bien rares sont les vers où il n'a usé que d'un terme vague pour décrire une sensation mal définie comme dans :

La dame au bel habit

Nicaise, C. III, 7.

En cette matière, et contrairement à son usage, il évite le terme général non évocateur :

Tant ne songeaient au service divin

Qu'à soi montrer ès parloirs aguimpées

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

Bien blanchement, et ce soir atournée

La Mandragore, C. III, 2.

Perdait-on un chiffon, avait-on un amant

Les Devineresses, F. VII, 15.

Trois hommes d'assez bonne mine, mais mal vêtus et fort délabrés.....

Lettre à sa femme, IV.

Aguimpé, atourné, chiffons, délabré, autant de mots parlants. Plus souvent il entre dans le détail circonstancié, énumérant avec précision les divers articles :

L'autre mois on l'emploie à changer tous les jours

Quelque chose à l'habit, au linge et à la coiffure :

Le deuil enfin sert de parure.

La jeune Veuve, F. VI, 21.

Tout un déshabillé, des mules, un peignoir,

Bonnet, robe de chambre

Le Roi Candaule, C. V, 8.

Il s'habille en berger, endosse un hoqueton

Fait sa houlette d'un bâton

Sans oublier la cornemuse

Le Loup devenu Berger, F. III, 3.

Ils lui prirent en somme
Chapeau, casaque, habit

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

L'habit d'un gardeur de troupeaux,
Petit chapeau, jupon, panetière, houlette

Le Berger et le Roi, F. X, 9.

Il dispose d'un vocabulaire riche et varié, sait à ne pas s'y méprendre la différence entre cale, cape, capuce, chapeau, chaperon, cornette, touret et turban :

Des cales de velours noir.

Lettre à sa femme, I.

Une cape d'étoffe blanche

Lettre à sa femme, IV.

Un petit chapeau à l'anglaise

Ibidem, IV.

Des chaperons de drap rose sèche.

Ibidem, I.

L'anachorète, en quêteant par le bourg
Vit cette fille et dit sous son capuce

L'Ermite, C. II, 15.

Féronde avait un joli chaperon.

Féronde, C. IV. 6.

Sans nul atour qu'une simple cornette

Les Quiproquo, C. V, 8.

Je mettrai mon touret de nez.

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Quel nombre de turbans fendus !

Tête et turban, bien entendu.

Psyché.

On devine sans trop de peine où il s'est acquis pareille compétence. Il s'en faut, d'ailleurs que sa science s'arrête à la coif-

fure, il se plaît à en faire preuve pour tous les autres articles de la toilette féminine :

.....Presque en chemise, et sur son dos n'avait
Qu'une simarre

Le Muletier, C. II, 4.

Remise au lit en chemise ainsi nue

Le Berceau, C. II, 3.

Cotillon simple et souliers plats.

La Laitière et le Pot au lait, F. VII, 10.

S'affublait d'un jupon crasseux et détestable

La Vieille et les deux Servantes, F. V. 6.

Elle en cornette, dégrafant sa jupe

La Gageure, C. II, 7.

La jupe et le calandran

Virelai sur les Hollandais.

Messire Bon se couvrit d'une jupe,

S'encorneta

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Puis tout à coup, levant la collerette

Les Rémois, C. III, 3.

Leur corset des bons jours

Leur demi-ceint, leurs pendants de velours

.....

La belle mit son corset des beaux jours

L'Ermite, C. II, 15.

Otez ce corset et ces manches

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 11.

Notre amante coupe ses habits

Corps piqué d'or, garniture de prix

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Vous descendrez sans nul autre appareil que de jeter une robe fourrée sur votre dos.

Le Magnifique, C. IV, 16.

Manchons aux peaux douillettes

Épître pour Mignon.

Si sa garde-robe est abondamment garnie, c'est que déjà, sans doute, en ce temps, les femmes « n'avaient rien à se mettre » et ignoraient l'art de rester fidèles à leurs vêtements :

Enfin il ne se passa presque point de jour que Psyché ne changeât d'ajustement.

Psyché, I.

Changer d'ajustement tous les jours ! s'écria Acanthe. Je ne voudrais point d'autres paradis pour nos dames.

Psyché, I.

Ce n'est point à La Fontaine que l'on apprendrait qu'une femme n'est point habillée quand elle a fini de se vêtir et sur les mouches, les broderies, les chamarrures, les bijoux, complaisamment son regard s'arrête :

Et la dernière main que met à sa beauté

Une femme allant en conquête

Est un ajustement des mouches emprunté.

La Mouche et la Fourmi, F. IV, 3.

Ayant dit ces mots, elle tira un miroir de sa poche, et fut quelque temps à se regarder, raccommoquant un cheveu en un endroit, puis un en un autre, quelquefois rien, non sans se mouiller les lèvres, et de tant de façons que si l'amour avait été là, il aurait ri.

Psyché, II.

Hyménée est vêtue de ses plus beaux atours.

La jeune Veuve, F. VI, 21.

C'était broderie de perles

Psyché, II.

La chamarrure avec la broderie

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Habits chamarrés de diamants

Psyché, I.

Force brillants sur sa robe éclataient

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

On la revêtit d'habits nuptiaux : je laisse à penser ce qu'ils pouvaient être et si l'on y avait épargné les diamants et les pierreries.

Psyché, I.

Colliers d'or

Traduction des vers cités par Sénèque.

Elle lui donne

Un bracelet de façon fort mignonne

Joconde, C. I, 1.

Mon lacet s'est rompu, mon collier défilé

Ragotin, IV, 2.

Dégrafez-moi cet atour des dimanches

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

Les affiquets

Le Calendrier des Vieillards, C. II, 8.

Le deuil enfin sert de parure.

La jeune Veuve, F. VI, 21.

il se hasarde même, périlleuse entreprise pour un homme, à dénommer les étoffes, non seulement en faisant usage du terme générique :

Du linge jonché de rose

Psyché, II.

Un long tissu de fleurs, ornant sa tresse blonde

Adonis.

mais en définissant au moyen du terme technique d'une précision parfois inopinée :

Les zéphyrs avaient détourné de dessus son sein une partie du linomple qui le couvrait

Psyché.

Du bureau

Traduction des vers cités par Sénèque.

Ici encore il sait choisir le terme pittoresque et évocateur :

Sayon de poil de chèvre

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

Le pauvre Renaud
 En caleçon, en chaussure, en chemise
L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Haut-de-chausse troussé
Le petit Chien, C. III, 13.

La voilà donc de grègues affublée
Le Psautier, C. IV, 7.

Sous sa houppelande
 Logeait le cœur d'un dangereux paillard
L'Ermite, C. II, 15.

Il (Borée) eut beau faire agir le collet et les plis (du manteau).
Phébus et Borée, F. VI, 3.

Balandras (1)
Ibidem.

Corps de cuirasse
Le Tableau, C. IV, 16.

Je le rendrai (cet âne) maître passé
 Et veux qu'il porte la soutane
Le Charlatan, F. VI, 19.

Endosse un hoqueton,
Le Loup devenu Berger, F. III, 3.

Elle s'approche, elle le déboutonne
La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Quel est ce godenot fagoté de la sorte
Ragotin, I, 8.

Dans le cas suivant, par une métonymie hardie il prend le vêtement pour la personne :

J'ai vu dans le Palais une robe mal mise
 Gagner gros, les gens l'avaient prise
 Pour maître tel
Les Devineresses, F. VII, 15.

(1) Long manteau de voyage.

ailleurs un détail de costume lui sert à identifier une classe ou un individu :

Penaille veut dire « les moines »

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

La gent cordelière,

Ibidem.

Le jeu, la jupe et l'amour des plaisirs

A femme avare galant Escroc, C. II, 9.

Il fit le procès à un lieutenant de robe courte de ce lieu-là

Lettres à sa femme, VI.

Psychologue avisé et observateur, La Fontaine a noté que souvent, le choix du costume, la façon de le porter, sont révélateurs de nos états d'âme :

Il s'en allait, enfouçant son chapeau

Les Rémois, C. III, 3.

geste trahissant l'humeur, par contre, ils traduisent aussi l'état physique :

Il lui fallut élargir sa ceinture

L'Ermite, C. II, 15.

mais ceci est une autre histoire.

Nous n'entreprendrons point la revue complète de l'arsenal du fabuliste. On en trouve l'inventaire dans l'étude de M. Reynier (1). Il faut noter toutefois que ses termes apparaissent le plus souvent, comme il est naturel, dans les notations de sensations dynamiques. Les armes offensives ne sont autre chose que le prolongement plus « efficient » des membres de l'homme ; il est donc naturel que les mots qui les dénotent soient associés aux moments intenses de l'action :

Et joua de la sarbacane

Lettres à sa femme, II.

(1) Vol. X, p. xxxi.

Point de franche lippée
 Tout à la pointe de l'épée

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

.....il se jette
 Sur l'arc qui se détend, et fait de la sagette
 Un nouveau mort

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 27.

Corps, harnais, baudrier et mousqueton
 Bandauière, enfin bref, tout l'attirail de guerre

Ragotin, I, 10.

Vénus a le casque en tête et une longue estocade

Lettre à sa femme, V.

Et ce beau cuisinier armé d'un grand couteau

Le Faucon et le Chapon, F. VIII, 21.

Le cimenterre au poing

La Captivité de Saint-Malc.

Ce maudit mousqueton
 Ayant entortillé mes jambes de son long

Ragotin, I, 10.

Il a une grande épée, une bandoulière où pend un mousqueton

Ragotin, I, 8.

Un armet à la tête

Inscription historique du château de Glatigny.

L'habit de guerre de Vénus

Le Tableau, C. IV, 16.

Une flèche empennée

L'Oiseau blessé d'une flèche, F. II, 6.

Et moi-même autrefois je m'en suis escrimé

L'Eunuque, III, 7.

Une remarque du même ordre s'applique aux outils, instruments traités par M. Reynier à la page xx de son lexique : ils

sont eux aussi de précieux accessoires de figuration dramatique, soit que les personnages en fassent véritablement usage :

Aussi bien que l'argent, le licou trouva maître

Le Trésor et les deux Hommes, F. IX, 16.

Boquillons de perdre leur outil

Le Bûcheron et Mercure, F. V, 1.

Un bûcheron perdit son gagne-pain

C'est sa cognée.

Le Bûcheron et Mercure, F. V, 1.

.....Son louchet, dont, pour tout ustensile

Pierre faisait subsister sa famille

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

Il eut recours à l'homme, implora son adresse

L'homme lui mit un frein, lui sauta sur le dos.

Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf, F. IV, 13.

Tandis qu'Alacier à l'aide d'un poinçon

Faisait semblant d'écrire sur les arbres

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Le malheureux, n'osant presque répondre,

Court au Magot, et dit « C'est tout mon fait »

On examine ; on prend un trébuchet.

Conte du Paysan qui avait offensé son Seigneur, C. I, 10.

Toujours le pilote a l'œil sur son aimant

Le Quinquina.

L'autre changea sa massue en fuseau

Pour le plaisir d'une jeune fillette

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Trousser bagages

L'Ermite, C. II, 15.

Le bois dont il avait emmanché sa cognée

La Forêt et la Bûcheron, F. XII, 16.

Car en certain cabas, où leurs gens les cachèrent

La Querelle des Chiens et des Chats, F. XII, 8.

soit que, par une image familière et pittoresque ils animent la représentation et la pensée grâce à une métaphore :

Être franc du collier

Les Lunettes, C. IV, 12.

D'abord le personnage

Jette son plomb sur messer Nicia

La Mandragore, C. III, 2.

Me servir de deux clous

Comment l'Esprit vient aux Filles, C. IV, 1.

Car il est homme, que je pense

A passer la chose au gros sas.

Nicaise, C. III, 7.

Tourner autour du pot

Ibidem.

Par les sanglôts notre amante étouffée

Lâche la bonde aux pleurs cette fois-là

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Et ne laisse aux plaideurs que le sac et les quilles.

L'Huître et les Plaideurs, F. IX, 9.

Tourets entraient en jeu, fuseaux étaient levés

La Vieille et ses deux Servantes, F. V, 6.

Le personnage humain intervenant dans la fable dans son activité naturelle, il sera généralement dépeint par les attributs qui lui sont propres et La Fontaine n'aura pas recours au style figuré pour le désigner; ce n'est que dans les contes par un sacrifice docile aux habitudes de la galanterie précieuse que la femme deviendra un « objet » :

Ravi comme en extase à cet objet charmant

Le Fleuve Scamandre, C. II, 2.

Objet divin

Le Remède, C. V, 4.

Objet si doux

Féronde, C. IV, 6.

Objet inhumain

Le petit Chien, C. III, 13.

Mais par contre, les impressions sensorielles tirées du corps au moyen duquel s'objective le drame intérieur seront fort abondantes, et c'est bien entendu les parties du corps dont la mimique est la plus expressive, la plus dramatique qui fourniront les plus nombreux exemples. C'est avec les mains que l'homme agit, voire qu'il parle, aussi les emplois figurés où apparaît ce mot sont-ils mainte fois répétés. Nous ne pourrions songer à citer tous les exemples et nous nous contenterons des plus significatifs, en priant le lecteur de se reporter au chapitre où nous traitons du « mouvement ».

.....Les guetta, les prit, fit main basse

La Querelle des Chiens et des Chats, F. XII, 8.

Passe encor pour les mains

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Psyché cependant faisait sa main

Psyché, II.

Elle donna les mains

La Mandragore, C. III, 2.

Le philosophe fut obligé de donner les mains

Vie d'Ésope.

Mes jours sont en ses mains.

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 1.

Cet avis fut approuvé de chacune

On l'applaudit, il court de main en main

L'Abbessé, C. IV, 2.

A pleines mains il vous jetait l'argent

Le Faucon, C. III, 5.

Du reste ayant d'oreille autant que sur ma main

Le Chien à qui on a coupé les oreilles, F. X, 8.

Il ne laisse pas sous main de lui donner assistance

Psyché, II.

Il n'était point d'asiles
Où l'avarice des Romains
Ne pénétrât alors, et ne portât les mains

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

Ayez toujours en main quelque amitié nouvelle

L'Eunuque.

Le juge avait bonne pince

Conte du Juge de Mesle, C. I, 10.

Tant qu'en un tournemain tous les plats étaient vides

Ragotin, I, 2.

En moins d'un tour de main cela s'accomplissait

La Chose impossible, C. IV, 14.

Dès que le sire avait donzelle en main

Les Rémois, C. III, 3.

On voit que leur variété égale leur nombre ; encore n'est-ce pas tout et faudrait-il mentionner les cas où il utilise pour la même fin les parties de la main :

Un pouce de vie

Le Faucon, C. III, 5.

Ne valoir seulement un doigt de tel ou tel

Le petit Chien, C. III, 13.

Des quatre parts les trois

En ont regret et se mordent les doigts.

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

Avec la main, l'œil est peut-être de tous les organes humains celui qui contribue le plus à l'action dramatique. Le vers suivant, par son énergique précision, le démontre d'une façon frappante :

Il a toujours la vue

Dessus cet os, et le ronge des yeux.

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

aussi les emplois métaphoriques du mot œil sont-ils très fréquents :

Ce diable était tout yeux et tout oreilles

Le Remède, C. V, 4.

Une vieille au corps tout rempli d'yeux

On ne s'avise jamais de tout, C. II, 10.

Votre mari va voir vos plaisirs d'un bon œil

Je vous prends sans verd.

Il n'eut d'yeux que pour vous

Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

Notre galant vous lorgne une fillette

La Clochette, C. V, 1.

(Il) avait l'œil sur les esclaves

Vie d'Ésope.

Je m'en bats l'œil

Ragotin, IV, 7.

Chacun à sa chacune

But en faisant de l'œil

Le Cas de conscience, C. IV, 14.

L'oreille, organe essentiellement passif ne fournit pas grande ressource au créateur de métaphores :

Écorcher les oreilles

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Dormir... sur l'une et l'autre oreille

Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

Enfin, voici la liste approximative, des emplois figurés se rapportant à d'autres parties de la tête ; elle est fort variée :

Aurait-il imprimé sur le front des étoiles

Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?

L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits, F. II, 13.

Celui de qui la tête au ciel était voisine

Le Chêne et le Roseau, F. I, 22.

Puis allez-moi rompre la tête

De vos greniers

La Mouche et la Fourmi, F. IV, 2.

Nos climats ont vu l'année

Deux fois de pampre couronnée

Ode au Roi.

Avec un front de page

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Gens moins ridés dans leurs vers que ceux-ci
Lettre XVII à Madame la duchesse de Bouillon.

Au sommet du mont
Qui menace les cieux de son superbe front
L'un des deux chevaliers saigne du nez
Les deux Aventuriers et le Talisman, F. X, 13.

Se casser le nez à un roc (à une coquette)
Le Faucon, C. III, 5.

Quiconque y met le nez (dans ce livre) devient noir comme un four.
Ballade à Chloris.

Sur le nez de la nuit
La Clochette, C. V, 1.

Mettre une jeune épousée sur les dents
La Mandragore, C. III, 2.

Un financier qui viendra sur votre moustache
Enlèvera la belle
La Coupe enchantée, C. III, 4.

Une palissade vétuste, apparemment ancienne car elle est chauve
en beaucoup d'endroits.
Lettre à sa femme, V.

Prendre aux cheveux
Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

Notre voisine est languarde et méchante
La Servante justifiée, C. II, 6.

Ni le corps ni les membres ne fournissent ample moisson et dans l'ensemble, tous ces emplois métaphoriques sont loin de marquer une grande originalité. La plupart font partie de la langue usuelle et ne sont à aucun titre des créations :

C'est vous tout craché.
Le Songe d'un Habitant du Mogol, F. XI, 4.

Cet âge qui nous retire insensiblement des bras de l'infâme
La Coupe enchantée, C. III, 14.

Avez-vous sur les bras quelque monsieur Dimanche ?

Mettre à ses pieds la mitre avec la crosse

C'était trop peu.

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Mettre des tonneaux sur cul

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Vieux penard

Le Calendrier des Vieillards, C. II, 8.

Nous avons signalé avec quel intérêt et quel bonheur La Fontaine peint le costume. Il devait normalement tirer des sensations visuelles qu'il provoque un parti très abondant : c'est effectivement ce qui se passe, il emprunte premièrement ses métaphores aux matières qui servent à le confectionner, aux étoffes et à leurs procédés de fabrication, utilisant les termes propres au tissage :

Que ne sait point ourdir une langue traîtresse

L'Aigle, la Laie et la Chatte, F. III, 6.

La ruse la mieux ourdie

La Grenouille et le Rat, F. IV, 11.

.....L'on dit au sort qu'il prolongeât la trame

Épître XIII.

Aller de droit fil contre quelque chose

Les Troqueurs, C. IV, 3.

Catin se devait tenir bien encourtinée

Je vous prends sans verd.

à la confection des vêtements :

Cousu d'or

Le Savetier et le Financier, F. VIII, 2.

à la matière elle-même dont ils sont faits :

Escobar sait un chemin de velours

Ballade sur Escobar.

Passer par l'étamine de quelque goguénard

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Gens de petite étoffe

Lettre à sa femme, V.

Les gens de même étoffe qu'elle

Le Berceau, C. II, 3.

Les termes désignant les habits lui serviront soit à de simples substitutions de sensations du même ordre, visuelles naturellement, qu'il effectue pour corser le style, pour y mettre une pointe d'humour :

Et vêtu d'une robe, hélas ! qu'on nomme bière

Robe d'hiver, robe d'été

Que les morts ne dépouillent guère.

Le Curé et le Mort, F. VII, 11.

Pourpoint de pierre, prison

Ballade.

Un échafaud t'est sûr, une guimpe t'attend

Ragotin, V, 14.

soit à l'expression de sentiments par le moyen des sensations se rapportant aux actes qui en sont la manifestation sensible :

Le galant aussitôt

Tire ses grègues, gagne au haut

Le Coq et le Renard, F. II, 15.

Mais le pauvre, ce coup, y laisse ses houx

Le Renard anglais, F. XII, 23.

Certaines de ces métaphores sont banales et sans relief :

Vous accumulez cœurs sur cœurs

Lettre à Mlle de Champmeslé.

Une morale nue apporte de l'ennui

Le Pâtre et le Lion, F. VI, 1.

Récits tout nus

Simonide préservé par les Dieux, F. I, 14.

Un champ tout nu !

Le petit Chien, C. III, 13.

Socrate trouva à propos de les habiller (les fables d'Ésope) des livrées des muses

Préface des Fables.

Sous les habits du mensonge

La Dépositaire infidèle, F. IX, 1.

A peine son menton

S'était vêtu de son premier coton

Le Remède, C. V, 4.

d'autres sont plus parlantes :

J'ai regret de n'en avoir les gants

Les Troqueurs, C. IV, 3.

Mainte fille a perdu ses gants

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Le Loup attendait chape-chute à la porte

Le Loup, la Mère et l'Enfant, F. IV, 16.

certaines même tout à fait imprévues et partant très frappantes comme :

Entre la chair et la chemise

Il faut cacher le bien qu'on fait

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

Sans mitaine (1)

Je vous prends sans verd, V.

celles-ci enfin remarquables par leur audace d'imagination :

De horions laidement l'accoutra

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Frère Roc à vingt se chaussait

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

dans laquelle il nous fait connaître à sa manière, que frère Roc réalisait presque à demi le fameux gab d'Olivier (2).

Peu de figures se rapportant à la toilette ou à la parure. En voici trois dont la dernière est fort plaisante :

Un auteur sans brillants

Épître à l'Évêque de Soissons.

Fille se coiffe volontiers

D'amoureux à longue crinière

Le Lion amoureux, F. IV, 1.

Certain chien qui portait la pitance au logis

S'était fait un collier du dîner de son maître.

Le Chien qui porte à son cou le dîner de son maître, F. VIII, 7.

(1) Signifie à l'improviste sans avoir pris le temps de mettre des gants.

(2) A. FRANCE, *Les contes de J. Tournebroke*.

LIVRE II

L'Ouïe, l'Odorat, le Goût, le Toucher

CHAPITRE I

L'Ouïe

Considérations générales. — Absence occasionnelle de sensations auditives.
— La voix de la nature. — La voix des bêtes. — Les termes généraux.
— Les termes particuliers. — La voix de l'homme. — Les métaphores,
— La représentation du son. — Effets tirés des voyelles, des consonnes.
des voyelles et consonnes, de la disposition des sons, des sonorités
particulières, des répétitions, des onomatopées, du rythme. — Évoca-
tion des sons. — Conclusions.

Vraiment, nous voici bien : lorsque
je suis à jeun,
Tu me viens parler de musique.
Le Milan et le Rossignol, IX, 18.

L'ouïe et l'odorat ont part à mes plaisirs, déclarait La Fontaine (1), et nous nous proposons, au cours de ce chapitre, de voir comment le plaisir de l'oreille en particulier a inspiré notre auteur, quel parti il a su tirer des sensations auditives (2) dans son œuvre et plus spécialement dans les fables.

Nous venons de montrer, comment il avait perçu et interprété les sensations visuelles : les mêmes causes générales et particulières affectent, si elles ne les déterminent pas entière-

(1) *Différend de Beaux Yeux et de Belle Bouche*.

(1) Lire à ce sujet P. SOURIAU, *L'Esthétique du mouvement*, ch. v., *Les Sensations auditives* et Julien BENDA, *Belphégor*, p. 191 et seq.

ment, la nature et l'étendue de ses sensations auditives : nous n'y reviendrons pas.

Observons cependant que les sensations auditives et les sensations visuelles ne peuvent jouer dans la littérature un rôle identique (1) ; les premières, en effet, sont plus indépendantes de notre volonté que les secondes : l'oreille ne comporte pas de volet comme l'œil, mais cette différence est peu importante pour ce qui nous occupe ; il en est d'autres plus considérables.

Les sensations auditives, intermittentes en fait, ne sont vraiment pas indispensables à la représentation de la nature : nous pouvons nous figurer un site dont tous les échos seraient morts, mais non un paysage qui ne provoquerait chez nous aucune sensation visuelle. Sans être essentielle à notre représentation de la nature, la sensation auditive la complète cependant harmonieusement.

Toutefois si, dans la nature, nous voyons principalement des êtres animés comme le fait La Fontaine, si elle n'est qu'un décor devant lequel viennent vivre des personnages, la sensation auditive reprend une place prépondérante. En effet, c'est par le son surtout que bêtes et gens communiquent entre eux ; il est le principal véhicule de leurs sensations et de leurs pensées. En outre, le son résulte presque invariablement du mouvement, et le mouvement, c'est l'expression de la vie, comme c'en est la condition.

Ces remarques générales peuvent déjà, dans une certaine

(1) Notons sur l'ouïe quelques opinions de philosophes : « De tous les sens, l'ouïe est celui qui trouble le plus l'âme, qui la frappe et l'émeut avec le plus de promptitude. ROLLIN, *Histoire ancienne*, œuvres, t. IX, p. 503. L'ouïe a une finesse et une précision qui saisit les nuances les plus légères : tandis que l'œil sépare grossièrement les couleurs et remarque à peine la quatre centième partie d'une ligne, l'oreille aperçoit le comma, qui est pour elle une quantité bien autrement petite. SENNEBIER, *Essai, Art d'observer*, t. I, p. 191. D'autre part les sens que l'homme possède existent chez d'autres êtres vivants à un plus haut degré de perfection. Les oiseaux sont supérieurs à l'homme par la puissance visuelle, les chiens par l'odorat, les pigeons voyageurs par le sens de la direction. C'est seulement sous le rapport de l'ouïe que l'homme n'a rien à envier aux animaux. ROUSTAN, *Leçon de philosophie*. »

mesure, nous éclairer sur la façon dont La Fontaine a dû traiter le son, et surtout nous expliquer en partie la présence ou l'absence de cet élément dans sa représentation de la nature.

Nous disons « en partie », car ces explications sont loin de tout expliquer. En effet, la peinture des sensations auditives est parfois absente de la description d'un phénomène naturel avec lequel elles s'associent inévitablement dans notre esprit.

Dans *Le Chêne et le Roseau* (F. I, 22), pour prendre tout de suite un exemple, il n'y a pas un seul mot qui évoque à notre imagination le fracas de l'ouragan : une telle note pouvait cependant renforcer l'impression de violence destructrice, caractère prédominant de la tempête que le poète cherche à exprimer ici.

De même, dans *Simonide préservé par les Dieux* la description de l'écroulement de la maison n'est précisée par aucun détail évoquant le bruit qu'elle a dû produire :

« Un pilier manque et le plafond
Ne trouvant plus rien qui l'étaie
Tombe sur le festin, brise plats et flacons
N'en fait pas moins aux échansons.

Simonide préservé par les Dieux, F. I. 14.

Une observation analogue s'appliquerait à la fable intitulée *Jupiter et les Tonnerres* (VIII, 20) où les sensations évoquées sont purement visuelles.

La Fontaine était fort occupé à voir et, comme il le dit lui-même :

« Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guère »

En général, d'ailleurs, dans les fables, où les personnages principaux sont les animaux, les grandes voix de la nature ne peuvent jouer qu'un rôle épisodique et ne comptent guère, si je puis dire, que comme accessoires de figuration : on n'entendra donc point l'écho des rumeurs de la ville et de la campagne, sauf dans les cas rares où ses forces sont personnifiées, interviennent

directement, et pour leur propre compte, dans la conduite de l'action. La Fontaine, alors, les décrit avec une heureuse précision :

.....Notre souffleur à gage
Se gorge de vapeurs, s'enfle comme un ballon
Fait un vacarme de démon,
Siffle, souffle, tempête, et brise en son passage
Maint toit qui n'en peut mais...

Phébus et Borée, F. VI, 3.

Avec grand bruit et grand fracas
Un torrent tombait des montagnes.
Tout fuyait devant lui, l'horreur suivait ses pas.

Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

Il les enregistre avec un égal bonheur lorsque ces voix constituent un accompagnement nécessaire à l'action :

Tendrons d'entrer en danse
Au gazouillis des ruisseaux de ces bois

Féronde, C. IV, 6.

Les fables étant ce qu'elles sont, ce sera donc la voix des bêtes, et accessoirement celle de l'homme que nous entendrons résonner le plus souvent à travers leurs pages, mais comme les animaux ont ici une valeur surtout symbolique et que notre auteur, dit Taine (1), transpose dans le monde moral ce qu'il a vu dans le monde physique, il n'affaiblit point la valeur de ce symbole en insistant outre mesure sur son expression sensible et sur l'individualisation pittoresque des voix.

Pour cette raison particulière et pour d'autres plus générales déjà exposées en ce qui concerne la peinture du coloris, La Fontaine n'exprime pas toujours le cri des animaux par un vocable leur appartenant en propre et évoquant les caractères particuliers de leur langage individuel.

Dans la majorité des cas, il se borne à faire usage de termes généraux et élastiques dont le sens peut uniformément s'étendre

(1) *La Fontaine et ses fables*, p. 207.

à la voix de toutes les bêtes et qui conviennent d'autant moins à chaque cas particulier qu'ils s'appliquent à un plus grand nombre. Et ceci demeure vrai même lorsque la sensation auditive semble réclamer une traduction artistique ou que, par sa nature, elle est plus capable d'inspirer un poète.

Le rossignol, pour prendre un exemple frappant, figure à plusieurs reprises dans les fables. Comment La Fontaine nous décrit-il les trilles perlés, les roulades si capricieusement modulées que ce petit chanteur ailé égrène dans son nocturne ? Comment entend-il, comment rend-il, tout au moins, ce clair frémissement de pure et fluide harmonie ? (1) :

Au lieu qu'un rossignol, chétive créature,
Forme des sons aussi doux qu'éclatants
Est lui seul l'honneur du printemps.

Le Paon se plaignant à Junon, F. II, 16.

Quel pauvre tableau ! Évidemment ici, ce n'est point La Fontaine qui parle, c'est le paon : il est jaloux, sa description ne saurait être enthousiaste, il faut que son éloge soit juste suffisant pour expliquer ses récriminations. Son orgueil ne lui permettrait pas de pousser plus loin le compliment.

Mais dans une autre fable où le rossignol s'exprime pour son propre compte, il semble, lui qui chante si bien, ne parler que médiocrement : la menace d'une mort prochaine dessèche peut-être son éloquence ; il paraît du moins fort en peine de décrire son propre chant :

Écoutez plutôt ma chanson
Je vous raconterai Térée et son envie.

Et plus loin....

Je m'en vais vous en dire une chanson si belle
Qu'elle vous ravira ; mon chant plaît à chacun.

Le Milan et le Rossignol, F. IX, 18.

(1) Cf. J.-J. ROUSSEAU, deuxième dialogue : « Je l'ai vu faire deux lieues par jour, durant presque tout un printemps, pour aller écouter à Berci le rossignol à son aise. »

Voilà certes un piètre plaidoyer, si maigre, si peu coloré qu'on serait tenté de pardonner au milan qui a l'excuse fort valide d'un ventre affamé. Les raisons de La Fontaine, pour s'en tenir au terme général, sont parfois bien meilleures et beaucoup plus frappantes que dans les cas que nous venons de citer. Nous n'entendons nullement, soit dit en passant, qu'elles soient toujours voulues ou même conscientes. Il n'en est pas d'exemple plus heureux que dans le tout premier vers du recueil :

La cigale ayant chanté

Tout l'été

La Cigale et la Fourmi, F. I, 1.

Le mot « chanté » est indiscutablement faible au point de vue pittoresque — nous passons sur l'erreur d'histoire naturelle que ce vers constitue (1), mais ce n'est point la valeur pittoresque de la sensation auditive qui compte ici, le stridulent grésillement de la cigale — tel est, paraît-il, le terme technique — c'est seulement la valeur symbolique du mot « chant » qui importe au lecteur : ce que le vocable doit nous suggérer, c'est l'idée de la gaieté malgré tout, de l'insouciance imprévoyante. Une note pittoresque trop précise eût détourné notre attention de son objet véritable et aurait faussé la perspective.

Quand le renard, interpellant M. du Corbeau s'écrie :

Sans mentir, si votre ramage

Se rapporte à votre plumage.

Le Corbeau et le Renard, F. I, 2.

il emploie également un terme impropre : le croassement du corbeau ici bien malencontreusement qualifié de ramage : simple apparence ! La vérité dramatique exigeait que le renard trouvât pour qualifier le cri discordant de l'oiseau un terme

(1) P. DE RÉMUSAT, *La Fontaine naturaliste*, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1869. Voir également DOUTREPONT, *La Fontaine naturaliste*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1896, et l'article de H. FABRE sur la cigale.

dont le choix fût un compliment. Forcément, il ne pouvait y parvenir qu'en employant un terme impropre, et c'est justement, si l'on peut dire, parce que cette note est fausse qu'elle est juste.

Dans *L'âne et le petit chien* (F. IV, 5) le mot « chant » :

Non sans accompagner pour plus grand ornement
De son chant gracieux cette action hardie.

est employé par dérision pour qualifier ironiquement la voix peu harmonieuse du rossignol d'Arcadie. Il y a presque toujours en somme, une raison et une bonne à l'emploi des termes généraux chez La Fontaine. Son instinct est aussi sûr que son art.

Dans *Le Lion, le Singe et les deux Anes*, (F. XI, 5) où un âne fait l'éloge d'un confrère :

Et quant aux merveilles
Dont votre divin chant vint frapper les oreilles.....

il choisit naturellement le terme qui peut suggérer la voix de l'homme. A cette systématique affectation à la voix des animaux des termes exprimant le langage des hommes, La Fontaine a naturellement recours, dans les fables, quand il prête aux bêtes des sentiments qui sont ceux des humains.

Exemple :

Tu ris, tu ne suis pas ces gémissantes voix !

Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

où la douleur du lion est ennoblie par un terme généralement réservé à l'expression du chagrin des hommes : « gémissantes », comparez :

Le roi n'éclata point, les cris sont indécents.

Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 12.

où *cri* exprime un sentiment bien plus qu'une sensation auditive.

Ailleurs La Fontaine a d'autres raisons spécifiques d'employer un terme général, témoin :

Un son plein d'éclat

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Là, nous l'avons déjà fait remarquer, ce n'est point le fabuliste qui parle en son propre nom, c'est le souriceau, et il n'est pas plus expert en musique qu'en peinture.

Autre exemple :

Le chant dont vous m'avez fait don.

Le Paon se plaignant à Junon, F. II, 16.

Le paon décrit ici son propre chant, mais cet oiseau n'a jamais péché par excès de modestie. « Mon chant déplaît à toute la nature ». Cela est finement dit si l'on y prend garde, et la façon dont l'oiseau présente sa propre critique est habile : il ne peut s'empêcher de constater que son langage déplaît, mais en somme, c'est un chant, un chant comme un autre, et s'il déplaît, son orgueil est sauf ; la faute en est à ceux qui l'écoutent, c'est ce qu'implique l'usage du terme général : un mot précis n'aurait pu être que péjoratif et n'eût point fait l'affaire.

Ce sont des raisons de convenance analogue qui dictent le choix de l'épithète dans :

Et pour montrer sa belle voix,

Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.

Le Corbeau et le Renard, F. I, 2.

Évidemment La Fontaine ne réserve pas les termes généraux à la seule reproduction des voix des animaux, il les utilise également lorsqu'il a d'autres sons à décrire.

Ainsi, en maint passage, il ne fait aucun effort vers l'expression particulière pour nous donner quelque idée de la nature, de la qualité du son ; il emploie un mot vague, soit :

Bruit : qu'il applique indistinctement :

a) A un coup de fusil :

Le bruit du coup fait que la bande...

Les Lapins, F. X, 14.

à noter en contraste :

Le plomb volant siffle autour sans l'atteindre

Épître à M. de Turenne.

b) Au son du cor de chasse, de la voix humaine :

Le bruit des cors, celui des voix.

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. IX.

c) Au torrent qui tombe des montagnes.

Avec grand bruit et grand fracas

Un torrent tombait des montagnes.

Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

Ce n'étaient que menace et bruit sans profondeur

Ibidem.

On n'entend aux montagnes

Bruire en ces lieux aucun torrent.

Le Quinquina.

Ils font bruire le mont.

Songe de Vaux.

d) A toutes sortes de sons :

.....Le bruit d'une araignée alors qu'elle tricote.

Le Florentin.

ou encore les termes : *sons*, *accords*, qu'il applique à des instruments de musique :

Hélas ! de ma musette il interdit le son

Le Berger et son Troupeau, F. IX, 19.

Les accords de sa flûte inspirent de l'amour

Psyché, I.

Tircis qui pour la seule Annette
Faisait résonner les accords
D'une voix et d'une musette

Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte,

F. X, 11.

Pour pleurer Céladon, cessez vos doux accords.

Astrée, I, 8.

‘Déclarer, comme nous venons de le faire, que les termes généraux prédominent dans la notation des sensations auditives, c’est laisser entendre qu’ils ne sont pas les seuls dont le poète fasse usage. Qu’il en emploie de plus précis, cela est exact, mais ce n’est qu’exceptionnellement qu’il recourt à ces mots aux sonorités musicales, si riches, et dont le français a une gamme si étendue (1), ces mots harmonieux et colorés où l’on retrouve un fidèle écho des bois et des champs de France, mots au relief hardi dont certains sont presque des onomatopées, et qui ont un pouvoir d’évocation tel qu’ils suffisent par eux-mêmes à susciter devant notre imagination l’image de l’animal dans une de ses attitudes particulièrement vivantes.

Pour qu’ils trouvent place dans les fables, il faut qu’ils soient entrés dans la langue courante et familière et qu’ils se réfèrent aux animaux les plus connus.

Aboi :

Leurs cris, l’aboi des chiens, les cors mêlés de voix

Adonis.

Bêler :

Sur l’animal bêlant, à ces mots, il s’abat.

Le Corbeau voulant imiter l’Aigle, F. II, 16.

Bourdonnement :

Prétend les animer par son bourdonnement.

Le Coche et la Mouche, F. VII, 9.

(1) En voici quelques-uns : frouer, de la chouette ; hululer, du hibou ; roucouler, du pigeon ; glapir, du renard ; grisoller, de l’allouette ; jacasser, de la pie ; craqueler de la grue et chicoter, de la souris.

Braire :

Le lion le posta, le couvrit de ramée

Lui commanda de braire.

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

Gazouillement :

Un gazouillement à peu près semblable à celui des Catadupes du Nil.

Psyché, II.

Miauler :

Un homme chérissait éperdument sa chatte ;

Il la trouvait mignonne, et belle et délicate,

Qui miaulait d'un ton fort doux ;

La Chatte métamorphosée en Femme, F. II, 18.

Ramage :

Venez petits oiseaux

Accordez vos ramages

Aux doux bruits de leurs eaux.

Galatée, I.

Si votre ramage

Se rapporte à votre plumage, etc.

Le Corbeau et le Renard, F. I, 2.

Rugir :

Le malheureux lion, languissant, triste et morne

Peut à peine rugir, par l'âge estropié.

Le Lion devenu vieux, F. III, 14.

La pauvre infortunée

Poussait un tel rugissement

Que toute la forêt était importunée.

La Lionne et l'Ourse, F. X, 12.

On entendit, à son exemple,

Rugir en leurs patois, messieurs les courtisans

Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

Voici le brékékékex d'Homère :

Quelqu'un du peuple croassant (1)

Les deux Taureaux et une Grenouille, F. II, 4.

(1) En réalité « croassant » ne s'applique qu'aux corbeaux ; pour les grenouilles, le mot propre est « coassant ».

Ambassades croassantes
Allaient dans tous les États.

Le Soleil et les Grenouilles, F. XII, 24.

ou bien encore qu'ils appartiennent au vocabulaire technique de la chasse que le poète connaît à fond et emploie volontiers (1).

Reviendrais-tu pour cet appeau

Le Faucon et le Chapon, F. VIII, 21.

Dans le *Renard anglais* il nous fait entendre les brefs aboiements saccadés et simultanés d'une meute de bassets qui ne sont pas sur la voie :

Voilà maint basset clabaudant.

Le Renard anglais, F. XII, 23.

Mes chiens n'appellent point au delà des colonnes

Ibidem.

autant de mots qui sont le témoignage d'une observation minutieuse et directe. La Fontaine peint le mieux ce qu'il a vu et entendu lui-même. En veut-on d'autres preuves ? On les trouvera aisément, car les seules notes pittoresques vraiment précises que nous puissions encore trouver en feuilletant ses œuvres se rapportent exclusivement aux animaux qu'il a eu mainte occasion d'observer.

Écoutez les pépiements des petits béjaunes toujours affamés :

Que ses enfants gloutons, d'un bec toujours ouvert
D'un ton demi-formé, bégayante couvée.

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 7.

La Fontaine dit *bégayer* en parlant des tout petits oisillons, mais dès qu'ils auront pris un peu de plume et que leur langage deviendra tant soit peu intelligible à qui sait l'entendre, La Fontaine fera choix d'un mot différent pour le marquer : *jaser* :

(1) Pour d'autres exemples, voir RÉGNIER, *La Fontaine*, t. X, p. 21 et 33.

Les oisillons, las de l'entendre,
 Se mirent à jaser aussi confusément
 Que faisaient les Troyens quand le pauvre Cassandre.....
L'Hirondelle et les petits Oiseaux, F. I, 8.

Ci-dessous, encore quelques traits pittoresques :

Des animaux ailés, bourdonnants, un peu longs
Les Frelons et les Mouches à miel, F. I, 21.

Le cheval refusa, fit une pétarade.
Le Cheval et l'Ane, F. VI, 16.

vers qui prouvent que La Fontaine ne reculait pas devant une incongruité si elle lui paraissait caractéristique de l'humeur de l'animal :

L'âne qui goutait fort l'autre façon d'aller
 Se plaint en son patois.
Le Meunier, son Fils et l'Ane, F. III, 1.

Le mot *patois* est employé humoristiquement et nous rappelle que le langage de l'âne est bien celui d'un rustaud.

Le vers suivant contient une peinture vigoureuse et suggestive de l'écho :

Les échos se confondent
 De leurs palais voûtés, tous ensemble ils répondent

Jusqu'à présent, nous n'avons encore rien dit de l'usage que fait La Fontaine des termes précis et colorés lorsqu'il veut traduire la langue d'un des animaux qui n'est certes pas le moins bruyant — c'est l'homme que je veux dire, on pourrait aisément s'y tromper. Il n'y en a dans les fables que fort peu d'exemples, l'homme n'intervenant que rarement, mais ils sont particulièrement pittoresques.

Par un sentiment de juste réciprocité il lui applique parfois les termes qui conviennent aux animaux :

Vous brayez quand vous voulez rire.
Les Rieurs du Beaurichard, V, 1.

Mais ne prêtez point l'oreille
Aux ramages des amants.

Daphné.

Mais il utilise également le terme qui ne convient qu'à l'homme :

Monsieur votre neveu grommelle sur du foin.

Je vous prend sans verd.

Le commérage des sots est peint avec une couleur vraiment amusante :

Caquetant au plus dru

Le Singe et le Dauphin, F. IV, 7.

Cette expression *au plus dru* le réjouit, il l'emploie ailleurs en parlant de la pie :

Caquet-bon-bec alors de jaser au plus dru

L'Aigle et la Pie, F. XII, 11.

Sur l'éloquence des femmes qu'il connaissait bien La Fontaine partage les opinions courantes :

Je laisse à penser quel caquet

Car il eut des femmes en foule.

Les Deux Coqs, F. VII, 13.

Reconnaissons-le d'ailleurs, la plupart des termes dont il fait usage, s'ils sont pittoresques, sont en même temps péjoratifs : dans une ample comédie, il ne saurait en être autrement, et la bienveillance est rarement spirituelle quand elle n'est point assaisonnée d'un peu de malice :

Exemples :

De la reine des bois n'arrêtèrent les vacarmes.

La Lionne et l'Ourse, F. X, 12.

Leur troupe n'était pas encore habituée à la tempête de sa voix.

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

Pour réprimer leur babil, irez-vous les maltraiter ?

Un Fou et un Sage, F. XII, 22.

il s'agit il est vrai, de fous, mais les sages ne sont pas mieux servis :

Nos pèlerins s'égosillèrent.

Le Chat et le Renard, F. IX, 14.

Trait plein de saveur, les hommes sont d'ailleurs qualifiés de braillards..... par les ânes :

Voilà les vrais braillards.

Le Lion, le Singe et les deux Anes, F. XI, 5.

En contre-partie, signalons une création peut-être, une trouvaille en tout cas, expression très délicatement jolie, relevée dans les contes :

Entr'ouïr la voix de sa maîtresse.

Le Magnifique, C. IV, 15.

le mot est naturellement formé sur le modèle d'entrevoir.

Exceptionnellement voici, satisfait, le besoin de noter avec une précision minutieuse une nuance de son :

Grand éclat de risée et grand chuchillement

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Voilà pour l'homme et pour la femme.

Aux termes techniques de la musique elle-même, La Fontaine a fait quelques emprunts, mais peu. Il aimait la musique et a pris soin de nous le dire :

Comme j'aime extrêmement l'harmonie

Songe de Vaux, IV.

Il n'y a point de bonne poésie sans harmonie.

Préface des Fables.

« De cette aimable enfant le clavecin unique
Me touche plus qu'Isis et toute sa musique.
Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
Pour contenter l'oreille, et l'esprit, et les yeux.

« Quelques années après, pour avoir le plaisir d'entendre plus souvent, avec quelques amis, cette jolie et délicieuse musi-

cienne (Mlle Certain), il fait installer chez lui un clavecin dans la « chambre des philosophes ».

Ce clavecin le suivit-il à l'hôtel d'Hervart où, quelques années après, vieilli et assagi, et tout désarmé par la mort de sa fidèle tutrice, Mme de la Sablière, le grand enfant fut recueilli avec la grâce que l'on sait ? (1) :

Il ne se contente point d'employer des termes musicaux d'usage courant comme tocsin, sérénade, cadence, ton :

Si notre sérénade et nos musiciens
N'avaient été troublés par quinze ou seize chiens.

Ragotin, II, 7.

Le tocsin
Sonne aussitôt sur lui

Le Lion, F. XI, 1.

La cadence et le ton
Conte d'un Paysan qui avait offensé son Seigneur,
C. I, 11.

Clymène chante cette gavotte.

Daphné, I, 2.

ou des chœurs :

Les bergers joignent leurs voix

Astrée.

parfois mariés à la musique :

..... Mêlant à leurs concerts
Nos rustiques chansons

Je vous prends sans verd.

Il nous parle aussi avec compétence et précision des instruments et des genres :

La voix veut le téorbe et non pas la trompette
Et la viole plus propre aux tendres amours
N'a jamais jusqu'ici pu se joindre aux tambours.

.....
Ce n'est plus la saison de Raymond et d'Hilaire,
Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire ;

(1) Georges LAFENESTRE, *Artistes et Amateurs*, p. 119.

On ne va plus chercher au bord de quelque bois
 Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.
 Hiver, été, printemps, bref opéra toujours
 Et quiconque n'en chante ou bien plutôt n'en gronde
 Quelque récitatif n'a pas l'air du beau monde.

Epître de Monsieur de Niert.

Autre passage où il émet une opinion sur un instrument de musique :

Si un luth jouait tout seul il me ferait fuir.

Psyché, préface.

Signalons encore *tympaniser* au sens de tambouriner :

Sur le fait de son hyménée,

On vient de la tympaniser.

Lettre à S. A. S. Mgr le prince de Conti,
 (juillet 1689).

râcler, au sens familier de mal jouer du violon :

Il lui râcle à l'oreille un air vieil et bizarre

Le Florentin,

chamade, ronfler et *passages* dans :

Avant qu'ouïr sur le tambour

La chamade dans Philisbourg

Vers à la manière de Neuf Germain.

Ménétriers, ronflez : Lucas, joignons nos voix

Je vous prends sans verd.

Un savetier chantait du matin jusqu'au soir

C'était merveille de le voir

Merveille de l'ouïr, il faisait des passages...

Le Savetier et le Financier, F. VIII, 2.

et nous aurons épuisé la liste des termes techniques.

L'importance que La Fontaine savait occasionnellement attacher à la sensation auditive apparaîtra clairement dans les vers

suivants où c'est la seule qu'il ait enregistrée pour caractériser une action complexe :

Louis fera bruire en leurs vers tout le sacré vallon

Psyché, I.

ou évoquer à notre imagination la figure d'un être vivant :

Ambassades croassantes.

Le Soleil et les Grenouilles, F. VI, 12.

Il croyait sa fortune faite,
Quand l'animal porte-sonnette

Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 12.

Quelqu'un du peuple croassant

Les Deux Taureaux et une Grenouille, F. II, 4.

Sur l'animal bêlant à ces mots il s'abat.

Le Corbeau voulant imiter l'Aigle, F. II, 16.

Ici la voix de l'animal est le seul trait qu'il nous fournisse, trait parfaitement suffisant pour son identification. Nous avons un cas analogue dans :

Les gens sans bruit sont dangereux.

Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

sauf qu'ici il s'agit non seulement de la voix, mais de toute l'action du personnage, synthétisée, si l'on peut dire, par l'absence du son qui l'accompagne. Dans :

La vache est une radoteuse, elle a perdu l'esprit.

L'Homme et la Couleuvre, F. X, 1.

nous nous éloignons déjà des cas précédents : le radotage n'évoque point en premier lieu une sensation auditive, mais bien l'ineptie de la pensée. Voici d'autres cas semblables :

Son fils Mercure aux criards vient encore

Le Bûcheron et Mercure, F. V, 1.

Après que le Milan manifeste voleur
 Eût fait crier sur lui les enfants du village
Le Milan et le Rossignol, F. IX, 18.

D'après La Fontaine :

Tout parle dans l'univers,
 Il n'est rien qui n'ait son langage.
 F. XI, épilogue.

il trouvera donc fort naturellement dans les sensations auditives la matière de métaphores et de comparaisons pittoresques pour exprimer les sentiments de l'homme, c'est-à-dire qu'il caractérisera ces sentiments par leur expression sensible normale.

a) La douleur :

On fait beaucoup de bruit, puis on se console.
La jeune Veuve, F. VI, 21.

ou le sens de *bruit* qui exprime le chagrin d'une jeune veuve, est nettement métaphorique ;

b) La vantardise des faiseurs d'embarras :

Faisant tel bruit et tel fracas...
Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

L'orateur de cour souveraine
 Fit là-dessus claquer son fouet
 Lettre au prince de Conti.

Un torrent qui tombait des montagnes
 Ce n'était que bruit sans profondeur.
Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

exemple où le sens propre et le sens figuré sont employés simultanément ;

c) La joie exubérante :

Ayant fait grand fracas, chère lie
*L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes
 envers la Fortune*, F. VII, 14.

Dans les exemples suivants, ce n'est plus à proprement parler un sentiment, mais une idée qui est exprimée par la sensation auditive :

Chacun d'eux pourtant s'éveilla
Bien étonné d'une telle aubade

Joconde, C. I, 1.

(Je laisse à penser de quelle aubade il s'agit ici,)

L'autre affiche par la ville
Qu'il est un passe-Cicéron

Le Charlatan, F. VI, 19.

Il vous sied mal d'écrire en si haut style,
Eh bien baissons d'un ton

Contre ceux qui ont le goût difficile, F. II, 1.

Qu'Antoine au berniquet
Envoyant Cléopâtre, abaisse son caquet

Ragotin, IV, 4.

Encore un coup motus
Bouche cousue

*Tribut envoyé par les Animaux
à Alexandre, F. IV, 12.*

Elle écoute un amant, elle en fait un mari

La Matrone d'Éphèse, C. V. 6.

Les maux les plus cruels ne sont que chansons

La Coupe enchantée, C. III, 4.

J'ai beau parler d'hymen, c'est en vain qu'on le prie
Tout autre m'entendrait, lui seul me semble sourd.

L'Eunuque, V, 2.

Tout est sourd à ma peine

Astrée.

Si l'oreille lui tinte, ô dieux, tout est perdu

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Dieu et raison

Vous recommandent cette antienne

Pâtés d'Anguilles, C. IV, 11.

Force lui fut qu'elle changea de gamme

Le Mari confesseur, C. I, 4.

Pas ne finit mère abbesse sa gamme

Le Psautier, C. IV, 7.

Cette *gamme* est une semonce adressée à l'un des nonnains du couvent sur son inconduite par une abbesse elle-même fort besacière comme dirait le bonhomme. Dans l'exemple suivant *bruit* est une fois encore employé au sens métaphorique et synthétise tout ce qui au monde peut être cause de trouble, de souci et de chagrin :

Loin du monde et du bruit goûter l'ombre et la paix.

Le Songe d'un Habitant du Mogol, F. XI, 4.

Il complète et corrige sa pensée dans :

Or au fond de ce bois un certain antre était

Sourd et muet et d'amoureux affaire

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Voici encore sourd, au propre et au figuré :

Quelque grotte sourde et muette

Daphné.

Mais étudions de plus près la technique de La Fontaine. En cette matière les moyens dont dispose l'ouvrier de lettres pour rendre une sensation auditive éprouvée et pour la recréer chez les lecteurs sont, nous semble-t-il, de deux ordres : les procédés concrets et sensibles ou harmonies diverses du style « représentation » et les procédés indirects et abstraits ou associations d'idées « évocation ».

REPRÉSENTATION DU SON

Quand il utilise le premier de ces moyens, l'écrivain attaque la sensibilité du lecteur par un procédé matériel et mécanique et qui, par conséquent, est jusqu'à un certain point mesurable. Il utilise inconsciemment dans la plupart des cas les propriétés expressives des phonèmes. Ces propriétés appartiennent aux

voyelles et aux consonnes. Leur effet dépend du choix, de la disposition des combinaisons et des répétitions de phonèmes. L'écrivain au moment où il utilise ces ressources, « suggère » donc le son par le son. Il peut encore aller plus loin que la suggestion, mais cela est infiniment rare, et viser à la « reproduction intégrale » du son lui-même, par des jeux de phonèmes qui sont à l'origine dépourvus de sens, mais auquel l'usage, s'il les sanctionne, a associé bientôt celui pour lequel ils ont été créés : les onomatopées.

La Fontaine a fait de tous ces procédés un usage plus judicieux qu'abondant : l'expression était chez lui, comme chez tous les classiques du ^{xviii}^e siècle, trop étroitement asservie à la pensée pour qu'il eût la préoccupation particulière d'utiliser avec quelque indépendance les effets qui lui sont propres ; mais c'est le privilège des hommes de génie que d'employer à leur insu toutes les ressources de leur art.

Nous en trouverons aisément la confirmation dans le bonheur avec lequel il met à profit les moyens que lui fournissent les sons du français (1).

EFFETS TIRÉS DES VOYELLES

« Les voyelles éclatantes sont : a, ô, è, oⁿ, eⁿ ; leur emploi s'impose pour l'expression des bruits éclatants : ce sont elles qui donnent son expression au mot *éclatant* lui-même, et en outre, à *fracas, craquer, sonore, cataracte*. » Nous renvoyons ici comme en maint autre endroit à Grammont, qui nous a très efficacement guidés (2).

La Fontaine fournit de nombreux exemples de cet emploi :

A ces mots on cria haro sur le baudet
a é o o ia a o o è

Les Animaux malades de la Peste, F. VII, 1.

(1) Voir page 59 de ce livre.

(2) *Op. cit.*, 341.

vers éclatant, riche et sonore, plein de ces voyelles claires, propres à marquer les cris de colère :

Comme il sonna la charge, il sonne la victoire.

o i o a a a i o a i a

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

Le vent fait un vacarme de démon.

ã e œ a a é õ

Phébus et Borée, F. VI, 3.

ou le grondement des voyelles sombres ã, œ, õ et la sonorité des voyelles éclatantes se marient heureusement pour donner une image retentissante de la tempête.

EFFETS TIRÉS DES CONSONNES

Notre souffleur à gage

Se gorge de vapeurs, s'enfle comme un ballon

Fait un vacarme de démon,

Siffle, souffle, tempête et brise en son passage

Maint toit qui n'en peut mais.....

Phébus et Borée, F. VI, 3.

ici les labio-dentales ou fricactives (f et v) et les sibilantes (s) sont combinées de façon à suggérer la soufflerie effrénée du vent. Écoutez maintenant :

Tircis qui l'aperçut, se glisse entre les saules.

Contre ceux qui ont le goût difficile, F. II, 1.

Par ses nombreuses sibilantes, ce vers nous peint le bruissement léger des feuilles de saule à l'instant où le cygne les frôle de son aile.

Dans le vers suivant l'impression produite par l'écho est fort bien rendue par la répétition de la dentale :

Une voix sortit de la nue ;

Écho redit ces mots dans les airs épanchus

Daphnis et Alcimadure, F. XII, 24.

L'exemple fourni par les vers ci-dessous n'est pas moins caractéristique :

Le ton dont il parla fit retentir le bois
Et il découvrit tout le mystère.

Le Loup devenu Berger, F. III, 3.

Comme on le voit par ces exemples, les propriétés expressives propres à chaque consonne sont surtout mises en valeur ici par la répétition de sons identiques ou similaires : les allitérations.

Chez le fabuliste toute allitération apporte au sens sa part constitutive ; il considérerait comme des fautes de style celles qui n'ont pas pour effet direct de souligner le sens, du moins dans l'immense majorité des cas ; l'exception suivante ne fait que confirmer la règle :

Il veut par monts et par vaux
Dans nos prés sur nos rivages
Garder les moutons de Vaux
Car on y gagne gros gage.

EFFETS COMBINÉS DES VOYELLES ET DES CONSONNES

Il va sans dire que La Fontaine accouple fréquemment les effets tirés des voyelles et ceux qu'on obtient des consonnes. Ces effets combinés concourent au même but et se renforcent mutuellement :

Avec grand bruit et grand fracas.

Cons. :	r	r	r	r	k			
Voy. :	a	è	ã	ui	è	â	a	a

Le Torrent et la Rivière, F. VIII, 23.

On cria haro sur le baudet.

Cons. :	r	r	r		
Voy. :	õ	ia	a o u	õ	è

Les Animaux malades de la Peste, F. VII, 1.

Nous n'aurions aucune peine à fournir un grand nombre d'exemples, tous témoignant des ressources phoniques et de la maîtrise du poète :

A la tempête de sa voix ;
L'air en retentissait d'un bruit épouvantable :
La frayeur saisissait les hôtes de ces bois.

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

Le prince aux cris s'abandonna,
Et tout son antre en résonna :

Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

Glauque de son cornet fait retentir les mers.

Psyché, I.

La catastrophe de ce fracas fut la perte des deux chevaux.

Lettre à Maucroix.

Il a la voix perçante et rude

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Il éclate en cris superflus

Le Singe, F. XII, 19.

Pour être justes, nous signalerons cependant ce qui nous paraît un effet manqué — un cas où le son ne correspond point à l'idée :

Et des mors d'or massif qui sonnent sous leurs dents.

Trad. de vers cités par Sénèque.

EFFETS TIRÉS DE LA DISPOSITION DES SONS

La Fontaine obtient des effets sensibles non seulement par le choix des sons, par leur emploi simultané, mais encore grâce à l'originalité de leurs juxtapositions. Dans un des vers que nous venons de citer, par exemple, le hiatus *cria-haro* produit l'onomatopée que nous donnent les deux syllabes de *brouhaha*.

Dans :

Puis, malgré quelques heurts et quelques mauvais pas

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf, F. X, 1.

il résulte de la juxtaposition de ces deux voyelles *e-eu* un hiatus qui exprime la cessation des bruits résultant d'un mouvement interrompu.

EFFETS TIRÉS DU CHOIX DES MOTS A SONORITÉS PARTICULIÈRES

Le poète n'a d'ailleurs pas toujours besoin de créer lui-même dans ses vers les combinaisons propres à susciter des sensations auditives dans l'esprit du lecteur. Elles se trouvent parfois consacrées par l'usage et réunies dans des mots existants où elles sont depuis longtemps associées intimement au sens du vocable.

La Fontaine sait faire un choix heureux de ces termes :

Tu ris, tu ne suis pas ces *gémissantes* voix !

Les Obsèques de la Lionne, F. VIII, 14.

Fait *résonner* sa queue à l'entour de ses flancs.

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

autant de termes dans lesquels le son concourt pour sa part à l'expression du sens et qui, cependant ne sont pas des onomatopées.

N'en va-t-il pas de même pour les noms propres qui retentissent comme il sied à des foudres de guerre dans :

Quoi que pût faire Artapax

Psicarpax, Méridarpax

Le Combat des Rats et des Belettes, F. IV, 6.

EFFETS TIRÉS DE LA RÉPÉTITION DE CERTAINS MOTS

Pour réaliser d'harmonieuses combinaisons de voyelles et de consonnes, il n'est pas non plus nécessaire de les emprunter à des mots différents : le même vocable peut être reproduit

sous une forme identique ou sous une forme similaire ; sens et son se trouvent ainsi parallèlement répétés, l'un faisant écho à l'autre.

En voici un excellent exemple :

Sonner sa sonnette (1).

Les deux Mulets, F. I, 4.

deux consonnes : s et n répétées, une voyelle o. Remarquez ici un accroissement d'effet dû à ce que, par suite du déplacement de l'accent tonique dans les deux cas, l'accent qui devrait normalement tomber sur « er » et sur « ette » est ici remplacé par l'accent oratoire (2).

Les vers :

Comme il sonna la charge, il sonne la victoire.

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

et :

De croquer quelques-uns ils les croquèrent tous

Rien de trop, F. IX, 11.

contiennent d'autres exemples de l'effet sensible tiré de la répétition d'un même terme.

EFFETS TIRÉS DES ONOMATOPÉES

Les onomatopées proprement dites sont rares dans La Fontaine. Il est d'ailleurs difficile de les définir et de les distinguer des mots simplement expressifs. Nous ne nous y arrêterons pas. En voici quelques-unes :

Mes gens s'en vont à trois pieds

Clopin-clopant comme ils peuvent.

Le Pot de terre et le Pot de fer, F. V, 2.

(1) « Sonner sa sonnette » n'est pas de l'harmonie imitative, ne peint pas le bruit mais indique la répétition de l'action et le son produit par le bruit (GRAMMONT, *op. cit.*, p. 220).

(2) L'accent tonique porte sur « er », mais l'o porte un accent secondaire : ce n'est pas le cas dans le mot « sonnette » qui n'a que l'accent tonique historique sur « ette ».

NYROP, *Manuel phonétique du français parlé*, p. 108, Paris Picard 1902, 2^e édit.

De toute l'assemblée il a les brouhahas

Ragotin, II, 3.

Quel galimatias n'a-t-il point fait ?

La Coupe enchantée, C. III, 4.

celle-ci relevée par les allitérations :

Les trompes et les cors font un tel tintamarre

Que le bonhomme est étonné.

Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

onomatopées qui ne sont nullement originales. Nous n'en avons découvert qu'une seule qui semble être de sa propre création et qu'il a employée à deux reprises :

Je la vis l'autre jour aiguïser une dague.

Elle a pu dans son sein en faisant zague, zague...

Ragotin, IV, 9.

nous la retrouvons également dans le *Florentin*.

Elle est d'ailleurs fort médiocre, et seule sa place à la fin du vers nous empêche de dire qu'elle ne rime à rien.

EFFETS TIRÉS DU RYTHME DU VERS

Le rythme du vers n'est pas employé fréquemment par La Fontaine comme moyen de suggérer des impressions auditives : il semble cependant qu'on puisse citer ce trimètre :

Que de portes ! Quel bruit de clefs ! Quel tintamarre

Le Florentin.

ÉVOCATION DU SON PAR ASSOCIATION D'IDÉES (1)

Le second procédé que La Fontaine utilise pour provoquer en nous des sensations auditives n'attaque qu'indirectement notre sensibilité en mettant en jeu les associations d'idées

(1) Lire à ce sujet : BRUNETIÈRE, *Études critiques*, 7^e série : *La Fontaine*, 2^e édit., p. 75 et 77.

indépendamment des sons qui les traduisent et de l'harmonie propre à la « forme » de la pensée.

Quand il nous dit :

Il crierait, comme moi, du haut de son gosier :
Et cette autre personne honnête
Crierait tout du haut de sa tête.

Le Cochon, la Chèvre et le Mouton, F. VIII, 12.

il décrit le son en phonéticien, en phonéticien du xvii^e siècle s'entend. Il procède de même avec toutefois une précision plus heureuse dans :

Puis tousserez afin de m'avertir
Mais haut et clair.

Conte d'une chose arrivée à Château-Thierry.

mais dans les cas suivants, par contre, la qualité du son n'est caractérisée que par ses effets moraux sur les auditeurs, ou par sa cause :

D'une voix et d'une musette
Capables de toucher les morts

*Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte,
F. X, 10.*

Cette association d'idées peut être déterminée dans notre esprit par une métaphore, une comparaison ou quelque autre image :

Dom Pourceau criait en chemin
Comme s'il avait eu cent bouchers à ses trousses

Le Cochon, la Chèvre et le Mouton, F. VIII, 12.

Musique aussi douce et aussi charmante que si Orphée et Amphion en eussent été les conducteurs.

Psyché, I.

Les oiseaux, envieux d'une telle harmonie
Épuisent ce qu'ils ont d'art et de génie

Psyché, I.

C'était merveille de le voir,
Merveille de l'ouïr, il faisait des passages
Plus content qu'aucun des sept sages.

Le Savetier et le Financier, F. VIII, 2.

Ce second deuil fut tel que l'écho de ces bois
N'en dormit de plus de six mois.

L'Aigle et l'Escarbot, F. II, 8.

Fait un vacarme de démon

Phébus et Borée, F. VI, 3.

De l'âne à la voix de Stentor

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

voilà autant de cas où la suggestion de son est indirecte.

L'impression peut être semi-intellectuelle et semi-affective
comme dans :

Leur trompe n'était pas encore accoutumée
A la tempête de sa voix.

Le Lion et l'Ane chassant, F. II, 19.

Dès qu'il la voit partie, il contrefait son ton,
Et d'une voix papelarde

Le Loup la Mère et l'Enfant, F. IV, 16.

Sérénades, concerts, *charivaris*, crevailles

Je vous prends sans verd.

Il est chiche

De ces tons doucereux.

Le Florentin.

Vous reprenez toujours votre ton lamentable

Clymène.

C'était une clameur à rendre les gens sourds.

Le Cochon, la Chèvre et le Mouton, F. VIII, 12.

Une montagne en mal d'enfant
Jetait une clameur si haute
Que chacun, au bruit accourant,
Crut qu'elle accoucherait sans faute
D'une cité plus grosse que Paris.

La Montagne qui accouche, F. V, 10.

Parfois aussi, la métaphore impose plus immédiatement à l'esprit du lecteur la sensation auditive :

Il sonna la charge.

Le Lion et le Moucheron, F. II, 9.

image particulièrement heureuse, car elle décrit en termes militaires le bourdonnement agressif et belliqueux du moucheron quand il part à l'assaut. En outre, dans ce vers, la puissance d'évocation est accrue et avivée comme nous l'avons montré plus haut, par les effets sensibles tirés des sons. En effet, La Fontaine, non seulement combine entre eux les divers effets sensibles produits par voyelles et consonnes, mais il fait jouer simultanément leurs ressources et celles que fournissent les associations d'idées.

Dans le vers de *Phébus et Borée* (F. VI, 3) que nous avons cité :

Le vent fait un vacarme de démon.

ceci apparaît fort clairement, car nous y trouvons ensemble .

1^o Effet tiré des consonnes v, f, k, r, d, d ;

2^o Effet tiré des voyelles â, è, œ, a, a, e, ô ;

3^o Effet tiré de l'association des idées (démon).

La simultanéité dans l'emploi de ces trois procédés nous confirme mécaniquement la valeur expressive du vers que l'oreille perçoit d'emblée. La Fontaine obtient ainsi des effets tout différents et beaucoup plus riches que ceux qu'il tire parfois de la description directe des sons ou des qualificatifs appropriés (léger) (éclatant) comme dans :

Le mélancolique animal

En rêvant à cette matière

Entend un léger bruit : ce lui fut un signal.

Le Lièvre et les Grenouilles, F. II, 14.

Par leur exemple et leurs sons *éclatants*
 Font que Vénus est en nous réveillée ;

Les Vautours et les Pigeons, F. VII, 8.

ou dans :

Il (l'ermite) continue et corne à toute outrance

L'Ermite, C. II, 15.

où le son est si mal caractérisé par l'expression « à toute outrance » : sans doute son génie sommeillait-il !

Telles nous semblent être les ressources que La Fontaine a exploitées pour représenter ou évoquer à notre oreille les sensations auditives qu'il percevait dans la nature. Leur concert est discret et son écho est loin d'animer toutes les pages de son œuvre. Sans doute notre auteur n'est point ce que l'on nomme un auditif : il semble en convenir dans les vers suivants :

Avecque mes regards, peut-être un peu trop prompts,
 Ni mon oreille, lente à m'apporter les sons

Un Animal dans la Lune, F. VII, 18.

D'autre part, les raisons par lesquelles nous avons essayé de justifier la rareté de ses sensations de coloris expliquent également la rareté de ses sensations auditives. Il n'est point besoin d'en rechercher d'autres et nous ne les répéterons pas. Mais cette rareté n'est point leur seul caractère. On est bien plutôt frappé de leur exquise sobriété et de l'admirable justesse avec lesquelles elles sont interprétées. Nulle fausse note, nulle discordance. Ce n'est point par vertu spécifique ni par prédestination absolue que les sons de la langue peuvent exprimer des sensations particulières, c'est par une convention née d'un usage immémorial que le poète doit observer le plus souvent et parfois aussi orienter. Et cela, presque seul dans son siècle, La Fontaine l'a fait avec une sagacité délicate. Bien avant ceux qui en ont revendiqué la découverte première, il a appliqué d'instinct l'art de faire bénéficier l'idée des qualités agréables

et expressives des sons : il a su insuffler aux combinaisons sonores dont il disposait la vie intérieure qui les anime. Mais parce que c'était un génie classique il a gardé en mains le contrôle de la forme, subordonnant toujours la sensation au sentiment et le choix du mot et du son aux exigences de la pensée. Rien ne donne mieux la mesure exacte de ce classicisme français, de sa technique qu'une comparaison même superficielle avec certains extrémistes modernes, ceux qui, comme Mallarmé, par exemple, devaient plus tard, par une aberration singulière chez des gens de leur race, laisser la pensée s'effacer pour « céder l'initiative aux mots (1) ».

(1) MALLARMÉ, *Divagation première relativement au manuscrit*.

CHAPITRE II

L'Odorat

Considérations générales. — Relations des impressions olfactives et des autres impressions sensorielles. — Leur caractère esthétique. — Le sens olfactif dans la littérature. — Son rôle dans la sensualité de La Fontaine. — Les fleurs. — Les autres odeurs de la nature. — Les transpositions métaphoriques.

La fleur d'hortensia n'a pas d'odeur, c'est pour cela qu'elle lasse malgré sa beauté.

Anatole FRANCE, *Pierre Nozière*, p. 49.

Si important que soit le rôle des sensations de la vue et de l'ouïe, elles n'épuisent pas nos moyens d'entrer en contact avec le monde extérieur. Nous en prenons aussi connaissance par nos autres sens. Si l'on veut, par une analyse méthodique complète, déterminer tous les éléments dont se compose le sentiment de la nature chez un écrivain, il importe d'envisager également toutes ses perceptions sensorielles, y compris l'odorat, le goût et le toucher.

Ces trois dernières, il faut le reconnaître, ont toujours été considérées comme des sensations esthétiquement inférieures. On a estimé qu'elles avaient une action plus physiologique qu'intellectuelle. Elles sont, on le concède, des instruments de connaissance, mais « moins commodes, qui nous donnent de moins amples et moins précises informations sur le monde extérieur », sensations vraiment moins belles en elles-mêmes, moins différenciées et distinctes, en un mot, moins parfaites (1) ».

On ne parle jamais de beaux parfums, de jolies saveurs, bien qu'en anglais on dise « a beautiful smell ». Que ces épithètes

(1) Paul SOURIAU, *La Beauté rationnelle*, p. 261, Paris, Alcan, 1904.

dont nous sommes si prodigues ne leur soient jamais appliquées, cela donne à réfléchir. « Nous ne voyons rien dans ces sensations qui exclue la beauté, mais en fait nous ne songeons pas à la leur attribuer (1). »

Ces remarques paraissent fort justes. Elles nous laissent, en outre, entrevoir une des raisons d'ordre purement technique pour lesquelles ces sensations n'ont été que rarement décrites. Le nombre des mots et en particulier des adjectifs servant à déterminer les odeurs et leurs nuances est, comparativement à ceux qui qualifient les sensations visuelles, extraordinairement restreint. Ce vocabulaire est-il peu différencié parce que la sensation elle-même ne l'est guère ? Sans doute, en tous cas nos organes olfactifs semblent impuissants à l'analyser en détail (2).

Physiologiquement parlant, le sens de l'odorat est aussi dans son état actuel un sens inférieur, qu'on imaginerait encore peu évolué. C'est une apparence trompeuse (3).

Dans la réalité, par suite de son utilité décroissante dans les conditions de la vie humaine il s'est, depuis les débuts de la civilisation, considérablement étiolé, atrophié. C'est bien plutôt un sens usé, sauf par exemple, chez les Indiens d'Amérique. En tout cas, il n'est à aucun degré comparable à l'ouïe, qui, grâce à l'organe de Corti, est capable de démêler les différentes sensations même dans le système le plus complexe d'ondes sonores. On remarquera tout d'abord que, en français du moins, l'acte de percevoir par l'odorat n'est pas caractérisé par un mot spécial ; il faut pour l'exprimer se servir du

(1) Même ouvrage, p. 250.

(2) « Scent is just as mysterious and elusive as it was in the days when John Jorrocks said that there was nothing so curious as scent - except women. »

(3) Les sensations de l'ouïe, plus encore celles de l'odorat et du goût, ébranlent un appareil nerveux lié à une vie organique bien autrement profonde que ne font les sensations de la vue. On sait que certains sons, certains parfums, peuvent produire de profondes modifications bulbaires, circulatoires, ce que n'a jamais suscité aucun objet visuel, du moins comme sensation et hors de l'intermédiaire de l'idée. Julien BENDA, *Belphégor*, p. 191.

terme général « sentir » qui s'applique indistinctement à toutes les sensations. En outre, l'homme a depuis longtemps imaginé, ou peut-être inconsciemment reconnu, une sorte d'affinité entre les sensations chromatiques et les sensations auditives. Elles empruntent à un même vocabulaire les termes qui les définissent et se prêtent ainsi une aide réciproque (1).

Quand je parle d'un « son éclatant » ou d'une couleur éclatante (2), l'un m'aide à me figurer l'autre. L'épithète identique « éclatant » suggère qu'il y a une mesure commune au son et à la lumière. Cette commune mesure vient naturellement d'une similitude d'impression. Impression qui doit être à la fois forte et brusque dans les deux cas (3).

Notre expérience personnelle nous rapporte en outre, de nombreuses circonstances (coups de départ de canons la nuit) où ces deux sensations de lumière et de bruit soudains ont été concomitantes. Mais pour représenter métaphoriquement, d'une façon sensible, les sensations de l'odorat, l'usage ne permet pas d'utiliser les termes propres à l'évocation des sensations de la vue et de l'ouïe (4).

(1) Mais d'autre part la liaison existe entre le goût et l'odorat. Le sens de l'odorat est au goût ce que celui de la vue est au toucher « il le prévient, il l'avertit de la manière dont telle ou telle substance doit l'affecter. (J.-J. ROUSSEAU, *Emile*, II.) L'odorat sert le goût, et l'œil sert l'odorat. (DEILLE, *L'Imagination*, I.)

(2) Cf. en anglais « loud » qui comme notre mot « criard » s'applique aux deux sensations.

(3) Elle doit en plus être momentanée dans le cas du son.

(4) Ceci n'est que confirmé par la rareté et le peu de succès des tentatives qui ont été faites :

*« Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies*

BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*.

Et ailleurs :

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde amitié
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Voici un cas très intéressant d'une sensation auditive rendue sensible par l'emploi d'une sensation d'odeur :

Gardons nous bien d'oublier l'odorante et suave épiderme de la chanson. Ch. MAURRAS, préface de la traduction de l'*Enfer* de DANTE ALIGHIERI, par Mme Espinasse MONGENET, p. 15.

Aussi bien les impressions fournies par la vue et par l'ouïe ont été minutieusement, scientifiquement analysées et nous possédons un vocabulaire abondant pour désigner les variétés de lignes, de reliefs, de couleurs d'une part, et pour caractériser d'autre part, la hauteur, l'intensité, le timbre, etc. Rien de pareil pour l'odorat. Les sensations qu'il procure sont donc difficiles à évoquer et à décrire avec quelque précision. Elles sont aussi impropres à déclencher le lyrisme intérieur (1) dont l'expression naturelle est le langage imagé, la transposition des sensations. Les écrivains ne semblent pas avoir cherché à isoler la part qui leur revient dans la contemplation artistique (2).

Par contre, les sensations de l'ouïe et de la vue ont été, non seulement isolées des autres, mais les arts de la peinture et de la musique ont sélectionné, individualisé, combiné leurs éléments les plus ténus. Jusqu'à présent du moins, rien de semblable n'a été tenté pour l'odorat. Ce sens ne serait-il donc plus utile qu'à la conservation de l'individu comme « détecteur » de la saleté ou n'est-il tout au plus capable que de nous faire éprouver des sensations de bien-être purement physique comme le feraient une température douce, une voiture bien suspendue ?

Les perceptions olfactives peuvent-elles au contraire prendre un caractère contemplatif ? « Seules les natures un peu grossières, inaccessibles aux délicates jouissances de l'odorat, songeront à le nier. Par leur essence légère, aérienne et pour ainsi dire idéale, par les gracieuses images visuelles qui leur sont associées, les parfums méritent bien que nous leur

(1) Nous parlons pour la majorité des individus, il y a des exceptions : « On trouvera toute une description de la gamme des odeurs et de leur valeur en tant qu'excitants dans Huysmans dont le héros prétend trouver jusqu'à des résonances auditives dans l'excitation causée par certains parfums. » A. RÉMOND et Paul VOIVENEL, *Le Génie littéraire*, p. 102, Bibliothèque de Philosophie contemporaine, F. Alcan, 1912.

(2) Pourtant les odeurs, bien que rarement perçues à part, sont facilement isolables, les particules odorantes étant en réalité détachées de l'objet et parfois flottant en l'air sans que l'on en connaisse la provenance. P. SOURIAU, *op. cit.*, p. 248.

accordions une valeur esthétique et que nous en fassions un sujet de contemplation (1). »

Nous croyons aussi que ces sensations, à n'en pas douter, entrent dans le jugement que nous portons sur la beauté des choses, et contribuent pour leur part à la définir. Parfois elles peuvent être même la cause déterminante de notre émotion esthétique. Nous en trouvons la preuve dans la petite pièce d'André Theuriet, *Les Foins*, dans laquelle, comme le fait remarquer M. Dauzat (2), à chaque quatrain reviennent les mots : senteur, arôme, parfum, etc. L'odeur est ici la note dominante du morceau comme du paysage.

On est d'autant plus frappé du peu de parti que les écrivains antérieurs à la génération moderne ont toujours tiré des sensations de l'odorat (3) pour nous donner des descriptions plus animées que la littérature est le seul art qui puisse prétendre à les évoquer en quelque manière.....

De ce fait elle dépasse la peinture, loin de se trouver en concurrence avec elle comme pour les sensations visuelles.

Quoi qu'il en soit, l'élément esthétique des sensations olfactives fut presque complètement négligé jusqu'à Rousseau (4).

Montaigne, avant lui, renouvelant avec plus de vigueur le

(1) P. SOURIAU, *La Suggestion dans l'art*, p. 13, Paris, Alcan, 1909.

(2) A. DAUZAT, *Le Sentiment de la nature*, Paris, Alcan, 1914, p. 36.

(3) Sans doute étaient-ils de l'avis que Cabanis exprime en ces termes : « L'odorat a peu de mémoire ; la raison en est simple : en général, les impressions ne sont pas fortes et elles ont peu de constance. » CABANIS, *Inst. Mém. Sciences morales et politiques*, 1, 1, p. 200.

Étrange illusion ! Pour nous la vérité est tout autre et nous la trouvons délicieusement exprimée dans un moderne que c'est une joie de citer :

« Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules plus frêles, mais plus vivaces, plus persistantes, plus fidèles l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler ou à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. » MARCEL PROUST.

(4) « L'odorat est le sens de l'imagination ; donnant aux nerfs un ton plus fort, il doit beaucoup agiter le cerveau : c'est pour cela qu'il ranime le tempérament en l'épuisant à la longue. » J.-J. Rousseau cité par F. BRUNETIÈRE, *La Folie de J.-J. R.*, *Revue des deux Mondes* 1-2-1890, p. 689.

mot d'Horace avait donné la note : « C'est puer que de sentir bon ! » Ses contemporains, en effet, suivant la mode introduite par les Italiens de la cour de Marie de Médicis, abusaient du musc, de la civette et autres essences exacerbées et les parfums, auprès des gens de goût, étaient alors, si l'on peut dire, en mauvaise odeur. Pourtant l'hygiène et la « sanitation » contemporaines devaient les rendre fort nécessaires !

Ronsard, il est vrai, laisse bien flotter sur quelques-uns de ses vers le parfum des roses, mais d'une façon générale, avant la seconde moitié du xix^e siècle, les sensations olfactives ne font qu'une très timide apparition dans la littérature. Elles s'y glissent subrepticement, à la faveur de quelque allusion mythologique (1).

Aujourd'hui, bien que nous soyons restés assez ignorants des odeurs, nous concevons cependant que ces impressions sensorielles sont nécessaires pour compléter certains tableaux de la nature (2).

On sait le parti que Baudelaire (3), Zola, Theuriet, Gustave Droz, etc., etc., les premiers, ont tiré de l'expression des odeurs.

Notre être semble offrir maintenant une surface d'impressionnabilité esthétique plus vaste, des prises plus nombreuses (4).

(1) « Comme les esprits de l'air doivent se réjouir à poursuivre les parfums et à s'y baigner. » G. SAND, *Lélia*.

Ici comme à d'autres égards, A. CHÉNIER est précurseur :

« *Le toit s'égaie et rit de mille odeurs divines* ».

(2) « Telle l'odeur de la terre mouillée au début d'un orage, l'odeur des foins coupés à la campagne, le parfum de lavande, de thym et de romarin caractéristique des paysages de la Provence. J. PAYOT, *L'Apprentissage de l'art d'écrire*, p. 79, Paris, Colin, 1921.

(3) « *Comme d'autres esprits voguent sur la musique
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*

C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*.

(4) « *Tête éblouie
A la fois par les yeux, l'odorat et l'ouïe.*

V. HUGO, *Légende des siècles*.

*La nature exhalant son âme balsamique
De son parfum violent enivrera nos sens.*

LAMARTINE.

Avec eux les modernes ont souvent transporté les sensations olfactives dans d'autres domaines et les ont utilisées pour la description d'autres sensations. « Elle est contente d'être brave et ses idées sont parfumées comme des fleurs (1). »

Au xvii^e siècle les sensations de tout ordre étaient considérées comme n'étant point nobles, à fortiori devait-on négliger celles qui sont reconnues inférieures aux autres. Aussi n'est-ce guère que dans les petits genres, dans la correspondance familière que nous y rencontrons quelques allusions (2).

On trouve une excellente preuve de cet état d'esprit si l'on songe à ce qu'était au xvii^e siècle la conception de l'art des jardins ; de ces jardins français dont se raillent Th. Gray et Horace Walpole. « Les jardins, dit M. Mornet (3), reflètent assez bien ce que les âmes demandent aux fleurs, aux gazons et aux arbres. » « Ils expriment l'effort habile pour prolonger et encadrer dans la nature les formes architecturales (4). »

Par leur entremise, on s'efforce d'atteindre l'esprit du spectateur, de compléter harmonieusement en lui les notions d'ordonnance et de composition : on ne tente point de créer des impressions esthétiques sensorielles, on veut provoquer une impression de beauté purement rationnelle. Que ces jardins-là sont loin du Paradou !

Si l'on réfléchit au rôle prépondérant que jouent les sensations olfactives dans les plaisirs charnels (5) on sera surpris que l'auteur des Contes ne se soit pas complu à les décrire ou, tout au moins, qu'il n'y ait pas fait allusion. La raison n'est

(1) A. FRANCE, *Pierre Nozière*, p. 52.

(2) « Il fait un temps charmant. Nous sommes tellement parfumés les soirs de jasmin et de fleurs d'oranger que par cet endroit je crois être en Provence. »

(Mme de Sévigné, *Lettre à Mme de Grignan*, 3 juillet 1689.)

(3) D. MORNET, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, p. 218, Paris, Hachette, 1907.

(4) D. MORNET, *op. cit.*, p. 219.

(5) L'olfaction est en relations intenses avec le sens génital, A. RÉMOND et P. VOIVENEL, *op. cit.*, p. 245.

pas malaisée à découvrir. La sensualité des contes est tout imaginative, d'ordre littéraire. Il serait plus exact de dire que ce n'est point proprement de la sensualité mais de la simple polissonnerie. Et Taine le dit bien, La Fontaine est égrillard, non voluptueux. Sans doute cette absence complète de sincérité est-elle la cause première de leur manque d'intérêt. Quoi qu'il en soit, nous n'avons trouvé qu'un exemple de cette sensation se rapportant à une femme et faisant allusion à un parfum naturel :

Cette bouche m'appelle à son haleine d'ambre

Climène.

Le suivant se réfère à une déesse et partant est imaginaire :

« On s'y serait miré. Flore à l'haleine d'ambre.

Le Tableau, C. IV, 16.

Encore le mot « ambre » ne décrit-il pas une sensation vraiment éprouvée : il s'agit ici d'un parfum distillé à l'alambic littéraire.

A notre esprit l'idée de parfum évoque inévitablement celle de fleur. Si nous parcourons l'œuvre de La Fontaine pour y cueillir un bouquet de plantes odorantes, il sera bien maigre, peu varié et de rustique fragrance. La marjolaine y figure au premier rang, mais celle-ci, du moins, n'a que peu de compagnons; les voici : « jasmin d'Espagne, myrte, oranger, serpolet, thym et violier ».

« Vos fleurs ont embaumé tout l'air que je respire »

Psyché, I.

« Quand tout l'empire de Flore, avec les deux Arabies et les lieux où naît le baume seraient distillés, on n'en ferait pas un assortiment de senteurs comme celui-là. »

Psyché, I.

Jasmins dont un air doux s'exhale

Psyché, I.

On respirait un air embaumé, tant à cause des personnes qui venaient offrir des parfums à la déesse et qui étaient parfumées elles-mêmes, que parce que le jardin était bordé d'orangers, de jasmins, de myrtes et tout le pays parsemé de fleurs.

Psyché, II.

Un arbre en est couvert, plein d'esprits odorants

Le Quinquina.

Jasmins dont un air doux s'exhale

Psyché, I.

Quelques brins de thym et de marjolaine

Psyché II.

Bouquets de thym et pots de marjolaine

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

Peu de jasmin d'Espagne et force serpolet

Le Jardinier et son Seigneur, F. IV, 4.

Il était allé faire à l'aurore sa cour

Parmi le thym et la rosée.

Le Chat, la Belette et le petit Lapin, F. VII, 16.

Des autres fleurs aux senteurs délicieuses, réséda, verveine, héliotrope et vingt autres qui, dans le frémissement voluptueux de l'air par les chaudes après-midi immobiles de juin embaument nos jardins et nous forcent à fermer les yeux, il n'est nullement question. Nous ne rencontrons point ici « l'arôme fraternel des fleurs consolatrices ».

La rose elle-même et l'œillet ne sont cités qu'à titre de couleurs. Les fleurs et les plantes qu'il nomme, il est clair que c'est à cause de leurs odeurs, mais elles ne semblent jamais mentionnées d'une façon spécifique. L'impression reste toujours d'ordre intellectuel non sensoriel. Elle est parfois impliquée dans une métaphore qui ne réussit qu'à l'affaiblir :

Se coucher sur les fleurs, respirer leur haleine

Le Songe de Vaux.

parfois plus clairement suggérée comme dans « pâture exquise » :

« L'herbe tendre, le thym et les humbles violiers

Présentaient aux troupeaux une pâture exquise.

La Captivité de Saint-Malc.

où elle se mêle confusément à une sensation gustative; ce n'est que très rarement qu'elle est directe comme dans :

S'égayaient et de thym parfumaient leur banquet.

Les Lapins, F. X, 14.

Vraiment ces odeurs ne sont pas « senties ».

L'auteur signale-t-il du moins d'autres senteurs de la nature (1), ces odeurs multiples, sans agrément particulier parfois, mais qui servent cependant à identifier le lieu, le moment et les êtres ? En aucune façon. Il ne mentionne que deux parfums, parfums de parfumeur, l'ambre et la civette et tous deux en mauvaise compagnie :

Oui, cela sent l'urine
L'inférieure liqueur d'un profond pot de chambre
Qui n'était point rempli de civette ni d'ambre.

Ragotin.

Nous trouvons il est vrai, quelques références aux parfums en général et à leurs usages, mais combien elles sont vagues et les sensations qu'ils procurent ne sont jamais précisées :

On le parfume avant que l'habiller.

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Parfums sur la toilette et des meilleurs de Rome

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Le muletier, frais, gaillard et dispos
Et parfumé, se couche sans rien dire.

Le Muletier, C. II, 4.

Bains et parfums, matelas blancs et mous.

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Chez La Fontaine, fort heureusement, les mauvaises odeurs sont tout aussi rares que les bonnes. Les quelques allusions qu'il y fait sont déterminées comme toujours par le souci de faire progresser l'action en quelque manière :

(1) Si l'on se rapporte à la classification généralement acceptée de ZWAARDEMAKER (*Physiologie des Geruchs*), les odeurs dont La Fontaine a fait mention appartiennent aux catégories suivantes : alliées, ambrosiaques, aromatiques, fragrantées et nauséuses. Les odeurs éthérées, empyreumatiques, hirciniennes et repoussantes ne sont pas représentées.

C'est, dit-il, un cadavre, ôtons-nous car il sent !

L'Ours et les deux Compagnons, F. V, 20.

Quel Louvre ! un vrai charnier dont l'odeur se porta
D'abord au nez des gens.

La Cour du Lion, F. VII, 7.

Il n'était ambre, il n'était fleur
Qui ne fût ail au prix.

Ibidem.

La corde de cet arc ; il faut que l'on l'ait faite
De vrai boyau ; l'odeur me le témoigne assez

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 27.

La pesanteur des peaux et leur mauvaise odeur
Eurent bientôt choqué l'impertinente bête

Le Soleil et les Grenouilles, F. VI, 12.

... Me noyant la poitrine,
La barbe, et tout le corps, d'un océan d'urine

Ragotin, II, 11.

Que la grande majorité de ces sensations soient d'ordre littéraire, cela ne saurait faire doute. On ne sent presque jamais, en effet, que l'auteur se complaise à les éprouver.

Voici deux notations exceptionnelles, l'une déjà vue et toute générale :

Se coucher sur des fleurs, respirer leur haleine

Songe de Vaux.

l'autre plus particulière parce qu'elle se rapporte à des orangers :

Vos fleurs ont embaumé tout l'air que je respire.

Psyché.

Dans d'autres cas tels que :

Orangers, arbres que j'adore
Que vos parfums sont doux !

Psyché, I.

nous ne sommes pas très certains que l'adjectif « doux » dont il qualifie l'odeur ne soit pas une simple épithète morale.

L'intérêt essentiel des sensations physiques au point de vue intellectuel, c'est que, étant universelles, elles fournissent à

l'homme de communs dénominateurs dont il fait commodément usage pour décrire ou évoquer avec une intelligibilité suffisante des phénomènes ou des sentiments qui lui sont au contraire particuliers et qui échappent à la perception des sens d'autrui. Fondées sur de telles similitudes ou de telles assimilations, ces évocations peuvent en outre, par le plaisir que cause l'ingéniosité imprévue des transpositions qui les provoquent, revêtir un caractère esthétique.

Nous avons déjà constaté qu'entre l'emploi d'un terme au sens propre et son utilisation au sens figuré par une de ces transpositions métaphoriques, il existe un grand nombre de degrés intermédiaires séparés par des nuances indescriptibles sinon inanalysables. Cette vérité générale, La Fontaine nous donne une excellente occasion de la reconnaître par l'emploi qu'il fait du mot « sentir ». Il en use fréquemment dans l'acception simple et directe de « provoquer ou éprouver une sensation olfactive ». Il l'emploie également comme tout le monde d'une façon métaphorique.

Dans les exemples ci-dessous on suivra aisément la filiation des sens qui passent graduellement du propre au figuré, se dévêtant pour ainsi dire de tout caractère physiologique.

La sensation d'odeur est très nettement suggérée dans les exemples (a) et (b), elle l'est moins dans les suivants et elle a complètement disparu dans les deux derniers (f) et (g) :

(a) Sentant son renard d'une lieue.

Le Renard ayant la queue coupée, F. V, 5.

(b) Un païen qui sentait quelque peu le fagot.

L'Oracle et l'Impie, F. IV, 19.

(c) Les quolibets que je hasarde

Sentent un peu le corps de garde

Lettre à S. A. Mgr le duc de Vendôme.

(d) Le nom de Myrtis sentait sa bergère

Psyché, II.

(e) Des rues qui sentent leur bonne ville

Lettre à sa femme, 30 août, 1663.

(f) Cela ne sent pas sa criminelle assez repentante

Psyché, II.

(g) Cela me semble de bonne augure

En la présente conjoncture

Et commence à sentir la paix.

Lettre à Mgr Le prince de Conti, octobre 1689.

Tout compte fait, les emplois métaphoriques de termes dénotant des sensations olfactives sont extrêmement rares chez le fabuliste. Quelques-uns sont d'ailleurs douteux. Dans :

Tant de brigands infectent la province

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

on peut à juste titre, bien que M. A. Régnier ne partage pas cet avis, se demander s'il ne s'agit pas ici d'une confusion avec « infester ». Pour les mots « bême » « encens » d'autre part, il n'existe aucun doute, la métaphore n'est plus vivante :

Ma foi, c'est bême

Les Troqueurs, C. IV, 3.

La Fontaine n'a même jamais employé le mot « encens » qu'au figuré et l'on ne saurait prétendre que cet emploi constitue une création originale. Dans un des usages qu'il en fait il confond les deux sensations, celle de l'odorat et celle du goût et cette confusion est éloquente en elle-même :

Comme maître Vincent dont la plume élégante

Donnait à son encens un goût exquis et fin

Clymène.

Cependant on doit signaler que, dans les exemples suivants, le sens figuré de « encens » est sinon rajeuni, du moins complété et prolongé grâce à « parfumer » et à « moisisse ».

« Prince l'unique objet du soin des Immortels

Souffrez que mon encens parfume vos autels.

Les Compagnons d'Ulysse, F. XII, 1.

Ce que le monde adore,
Vient quelquefois parfumer ses autels
Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat, F. XII, 15.

Je crains que l'encens ne moisisse au temple.
Lettre à M. de Bonrepaux, 28 janvier 1867.

Cet emploi métaphorique du mot lui est familier ; on le retrouve dans :

Deux ânes qui prenant tour à tour l'encensoir
Se louaient tour à tour
Le Lion, le Singe et les deux Anes, F. XI, 5.

L'exemple suivant épuiserait, croyons-nous, la liste des emplois figurés des termes dénotant des sensations olfactives :

Il n'était fleur, il n'était ambre
Qui ne fût ail au prix.
La Cour du Lion, F. VII, 7.

si nous n'avions découvert une comparaison, encore un peu précieuse, certes, sentant la ruelle plus que le plein air, mais charmante quand on la replace dans son atmosphère :

Ainsi s'aimer est plus doux qu'eau de rose.
Rondeau redoublé.

Si nous examinons maintenant la plupart des verbes que La Fontaine emploie pour décrire les sensations olfactives et si nous analysons l'usage qu'il en fait, nous ne serons pas surpris de constater que dans la plupart des cas ils servent eux aussi à préciser et à définir le caractère d'un personnage : ils ajoutent ainsi quelque chose à l'action ; nous avons déjà fait la même constatation à propos de la couleur :

Maître Renard par l'odeur alléché
Le Corbeau et le Renard, F. I, 2.

Je l'ai vue avant vous, sur ma vie
Eh bien vous l'avez vue et moi je l'ai sentie.
L'Huître et les Plaideurs, F. IX, 9.

Or ça lui dit le sire
 Dans notre chambre allons humer ce piot-ci
Ragotin, V, 422.

Une huître humait l'air, respirait
Le Rat et l'Huître, F. VIII, 9.

Miraut sur leur odeur ayant philosophé
Le Lièvre et la Perdrix, F. V, 17.

Du plaisir barbare des hommes
 Vint sur l'herbe éventer les traces de ses pas.
 Elle fuit, et le rat à l'heure du repas,
Ibidem, XII, 15.

Quel Louvre ! un vrai charnier, dont l'odeur se porta
 D'abord au nez des gens. L'ours boucha sa narine
La Cour du Lion, F. VII, 7.

Que sens-tu ?
Ibidem, 7.

Alléguant un grand rhume : il ne pouvait que dire
 Sans odorat, bref il s'en tire
Ibidem.

L'odeur des animaux, la piste de leurs pas
La Captivité de Saint-Malc.

Confondre et brouiller la voie
 Discours à Madame de La Sablière.

Chez La Fontaine la sensation olfactive n'est jamais décrite pour elle-même ni pour le plaisir qu'elle procure. Ainsi la conclusion générale à laquelle nous ont conduit les études précédentes sur les sensations chromatiques et auditives est corroborée par l'examen rapide auquel nous venons de nous livrer. L'expression de la sensation n'est qu'un moyen artistique pour atteindre un but qui la dépasse et auquel elle est subordonnée.

Et ce but, c'est la représentation dramatique de la vie. La Fontaine n'a fait intervenir la sensation que dans la mesure où elle peut concourir à atteindre la fin générale, c'est-à-dire à titre de détail organique et à la condition qu'elle reste à son plan d'importance.

CHAPITRE III

Le Goût

Considérations générales. — Valeur esthétique des sensations gustatives.
— Termes dénotant les sensations gustatives. — Jugements qualitatifs. — Rôle des impressions gustatives chez La Fontaine. — Transformations métaphoriques. — Conclusion.

Plus de goût, plus d'ouïe :
Toute chose pour toi semble être évanouie
La Mort et le Mourant,
F. VIII, I.

En matière de goût nous ne saurions trouver autorité plus compétente ni guide plus aimable que Brillat-Savarin. Voici comment il le définit : « sens par lequel nous apprécions tout ce qui est sapide ou esculent (1). » On ne saurait mieux dire, mais ce sens est encore assez mal connu pour qu'il ne soit pas superflu, avant d'en aborder l'étude chez La Fontaine, de soumettre au lecteur quelques considérations d'ordre général. Si l'on examine l'évolution des espèces animales, on reconnaîtra que, comme l'odeur et le tact, le goût a été une des premières sensations à se différencier. Les autres sens, la vue et l'ouïe semblent être des perfectionnements ultérieurs de l'organisme.

De même chez les nouveau-nés (2) les sensations de l'ouïe et de la vue sont également précédées de celles de l'odorat et du goût.

Dans la conversation courante, on met volontiers ces dernières

(1) BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie du goût*, Garnier frères, Paris.

(2) Cf. A. FRANCE, *Le Livre de mon ami*. « Elle a exercé sa bouche avant d'exercer ses yeux. »

sur le même plan, assimilation qui n'est en rien justifiée, car, bien qu'elles soient souvent concomitantes, leur évolution n'a point été parallèle. Alors que dans l'ensemble l'organe olfactif a perdu de sa finesse, le sens du goût s'est au contraire, notoirement perfectionné grâce aux progrès de la cuisine (1).

La gustation, cependant, prétend un auteur, est un mode sensoriel passablement atrophie chez l'homme civilisé. D'après Gall, il existe des animaux chez lesquels l'appareil du goût est plus développé, partant plus parfait que chez l'homme (2). Mais d'autres différences séparent les organes de ces deux sens. Tout d'abord l'exercice du goût use l'objet qui le provoque : il n'en va pas de même pour l'odorat (3). Comme l'odorat, le goût nous avertit bien des dangers que ferait courir à nos organes l'absorption de certaines substances toxiques (4), mais il est, en outre, une sensation indispensable pour déclencher la série des processus de déglutition et de digestion. C'est donc un besoin primaire, intimement, nécessairement associé, par des actes indispensables, à la conservation de l'individu. L'odorat, au contraire, n'est plus guère chez nous qu'un sens de luxe. Les auteurs qui ont donné une classification des sens d'après l'ordre de leur valeur esthétique se sont accordés à reconnaître que le goût n'est pas un sens noble (5).

C'est, disent-ils, un sens inférieur, la signification qu'ils attachent au mot inférieur étant d'ailleurs mal déterminée.

(1) Ceci est vrai de la France surtout où la sensation gustative est particulièrement en honneur. N'oublions pas que Vatel s'est tué plutôt que de l'offusquer et qu'un repas ridicule a soulevé l'indignation de Boileau.

(2) G. MATISSE ; *Les Sens créateurs des aptitudes*, p. 14.

(3) Ceci n'est pas rigoureusement exact, mais comme à cet égard, il faudrait cent années pour que le gramme de matière eût perdu un milligramme cette quantité peut être négligée. BERTHELOT, *C. R. Acad. des Sciences*, p. 138, 1849.

(4) Il est vrai que certains obus à gaz envoyés par les Allemands pendant la dernière partie de la guerre et même les accidents dus aux gaz d'éclairage ont surabondamment prouvé combien étaient illusoires ces précautions de la nature.

(5) A l'exception de Guyau. Voir T. M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique française*, p. 213, Champion, 1920.

Burton dans son « *Anatomy of Melancholy* » les classe dans l'ordre suivant : la vue, l'ouïe, le goût, le toucher.

A ne considérer les choses qu'au point de vue strictement hygiénique, il convient de ne pas faire la part trop belle aux sensations gustatives, car l'usage immodéré des plaisirs qu'elles procurent conduit à des désordres organiques tels que n'en cause point l'abus des sensations auditives par exemple.

C'est sans doute ce que la langue courante reconnaît implicitement en appelant sensuels ou gourmands, termes péjoratifs, les fidèles de Gastérea, alors que les termes d'artiste, d'esthète sont au contraire appliqués à ceux qui recherchent les plaisirs de l'ouïe et de la vue, opinion créée ou confirmée par la religion chrétienne qui a fait de la gourmandise un péché.

Ceci n'implique en rien que « l'art de la gueule », pour prendre un mot de Montaigne, ne comporte pas de très vifs plaisirs (1). Bien au contraire.

S'il est vrai que l'homme d'esprit seul sait manger (2), d'autre part le sens du goût, et cela sans qu'il soit même besoin d'en faire l'éducation artistique, est un de ceux qui ouvrent sur le monde extérieur les plus charmantes et les plus voluptueuses perspectives. En outre « il reste le dernier des plaisirs pour nous consoler de la perte des autres » (3); de certains autres.

L'opinion des philosophes sur la faible valeur esthétique du goût est loin d'être partagée par la généralité des hommes.

(1) La Fontaine les connaissait : « Les plaisirs de la table, les douceurs que procure un bon repas sont, pour lui, des choses parfaitement recommandables. Qu'écrivait-il au duc de Vendôme ?

*L'autre jour on but vingt bouteilles
Jusqu'au point du jour on chanta
On but, on rit, on disputa*

Lettre à Son Altesse Mgr le duc de Vendôme.

Il aime d'un égal amour le boire et le manger. »

NAYRAC, *op. cit.*, p. 9.

(2) BRILLAT-SAVARIN, *op. cit.*, p. 9.

(3) *Ibidem*. On voit assez ce qu'entend Brillat-Savarin, mais ne fait-il pas vraiment trop bon marché de la musique et des autres arts.

Ne les voit-on pas, pour en jouir, s'entourer d'un décor que tous les arts contribuent à rehausser. « Ainsi, pendant que la cour du roi des Phéaciens se régalaient, le chantre Phémios célébrait les faits et les guerriers des temps passés (1). »

Le goût nous paraît donc valoir comme tout bien-être physique par l'harmonie vitale dont il est la preuve, parce que nous le sentons parfaitement adapté à sa fin. Cependant les opinions divergentes que nous avons citées rendent intéressante la recherche des causes pour lesquelles, dans certains cas, tout caractère esthétique a été refusé au goût.

D'abord la sensation de goût n'est définie ni dans le temps, ni dans l'espace. Elle est malaisément susceptible d'être mesurée et, échappant à l'analyse, elle semble défier également les lois de la logique : *de gustibus non disputandum*. Le vulgaire en a toujours eu obscurément conscience, témoin le proverbe familier : « à chacun son goût ». En outre, on ne peut perfectionner les organes du goût ou remédier à leurs défauts comme on le fait au moyen des lunettes et des cornets acoustiques, pour l'ouïe et pour la vue.

La sensation de saveur n'a aucune indépendance, sa perception s'accompagnant toujours de sensations olfactives (fumet, bouquet) (2), de sensations tactiles (âcres, astringentes), thermiques (fraîches et chaudes), musculaires (nauséuses), etc.

Impossible donc d'isoler complètement le goût. Et s'il est assez aisé de déterminer les quatre saveurs fondamentales, car elles ne sont pas en plus grand nombre (salé, sucré, acide, amer), le dénombrement de leurs nuances différenciées n'a jamais été fait avec succès, ni peut-être même tenté.

(1) BRILLAT-SAVARIN, *op. cit.*

(2) Brillat-Savarin soutient que le goût est lié à l'odorat, au point qu'ils ne forment qu'un seul et même sens : l'un sert à la dégustation des solides, l'autre à celle des gaz. Il cite à l'appui de son dire trois catégories d'expériences (G. MATISSE, *Les Sens créateurs des aptitudes*, p. 13.)

Bien plus, nous n'avons que fort peu de vocables pour désigner ces nuances en dehors du nom de la substance qui les provoque : nous disons un goût de chicorée, un goût de framboise, etc. (1).

La vue et l'ouïe ne demandent pas le contact immédiat avec l'objet qui leur donne naissance, elle s'exercent à distance. Elles sont donc plus détachées de la réalité, plus abstraites et partant plus poétiques que le goût. En outre, elles peuvent, pour cette même raison, être éprouvées en commun, être partagées, et présentent ainsi un indéniable caractère social (2).

D'autre part les interprétations des données immédiates du goût ne sont pas susceptibles d'être modifiées, sélectionnées, composées en un tout organique qui nous donne l'impression d'une unité artistique, la révélation d'une âme de poète, au sens étymologique du mot. Aussi n'est-ce que par une extension un peu ironique de sens que l'on appelle un « chef » un artiste. Enfin, la sensation gustative ne semble jouer qu'un rôle négligeable dans la vie indépendante de la pensée (3).

Ainsi, on le voit, ce n'est pas parce qu'elle est d'importance vitale au point de vue de la conservation de l'espèce que la sensation du goût est réputée inesthétique et inférieure, mais bien parce que ne pouvant être décrite, ni mesurée, ni recomposée « artificiellement » ni éprouvée socialement, elle est impuissante à franchir les bornes étroites de son rôle primitif et utilitaire.

(1) On retrouve ce procédé de création à l'origine de plusieurs noms de couleurs, rose, marron, orange, mais non de teintes : blond, bistre, beige, etc.

(2) Ce n'est qu'en apparence qu'il en va de même pour le goût. Quand je partage une orange avec un ami, il a une impression similaire tout à fait voisine, mais non identique à la mienne. Ce n'est pas ma moitié d'orange qu'il mange, mais quand nous entendons un concert ensemble ou quand nous voyons un tableau, il y a identité complète de cause.

(3) La sensation de goût ne se présenterait dans les rêves que de 1 à 6 pour 100 alors que les sensations de la vue ont une fréquence de 67 à 84 pour 100 et celles de l'ouïe de 26 à 67 pour 100. (Moyennes calculées par H. C. HOLLINGWORTH et A. T. POFFENBERGER JR. *The Sense of Taste*, Moffat, New York, 1917.

Dans ces conditions, on ne constatera pas sans étonnement que dans la langue littéraire de plusieurs peuples le mot « goût » ait été précisément choisi pour désigner métaphoriquement l'aptitude à discerner le beau, la qualité esthétique par excellence (1).

Mais revenons à notre fabuliste. Si l'on fait le dénombrement des substances capables de provoquer la sensation gustative dont La Fontaine fait usage, on obtient le tableau suivant, dans lequel le chiffre représente le coefficient de fréquence.

Ail.....	2	Fève.....	1	Nectar.....	4
Aillade.....	1	Fouace.....	1	Ortolan	1
Ambroisie....	3	Gâteau.....	1	Pâté.....	1
Brouet.....	3	Malvoisie....	1	Ragoût.....	2
Champignon..	1	Marmelade ...	1	Sel.....	2
Cervoise.....	1	Miel.....	4	Soupe.....	1
Chaudéau....	1	Moût.....	1	Tisane	1
Dauphin.....	1	Moutarde....	1	Vin.....	8

Nous n'avons pas compris dans ce tableau les plantes aromatiques que l'homme connaît surtout par l'odeur, comme le thym.

Deux choses frappent d'abord : leur nombre extrêmement restreint et l'exposant plus élevé sous lequel figurent les substances dont la saveur est purement conjecturale, ambroisie et nectar.

Ceci montre clairement, nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, que ces impressions présentent un caractère imaginaire et intellectuel plutôt que vraiment sensoriel.

Le nombre des termes dénotant les sensations gustatives

(1) Le goût, ce sens, ce don de discerner nos aliments a produit, dans toutes les langues connues, la métaphore qui exprime, par le mot goût, le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts ; c'est un discernement prompt comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion. VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, goût, § 1.

est aussi extrêmement faible, mais les quatre sensations primaires et irréductibles se trouvent toutes représentées (acide, amer, doux, salé) :

Le seigle au goût aigret

Psyché, II.

C'est l'amer

Le Quinquina.

Ce qui était doux, il le trouvait trop salé, ce qui était trop salé il le trouvait doux.

Vie d'Ésope.

A l'exception de l'âpreté aucune autre sensation gustative n'est mentionnée.

C'est cet amer, cet âpre, ennemis de l'acide.

Le Quinquina.

Quelque âpreté, quelque force astringente.

Ibidem.

Les termes exprimant un jugement sur les sensations gustatives, dénotant l'impression qualitative produite sur l'auteur, ne sont également pas en très grand nombre et ne représentent point une gamme étendue. Voici ceux que nous avons notés :

On *relèvera* grillades et festins

Les Rémois, C. III, 3.

L'onde *insipide* et la cervoise *amère*

Le Quinquina.

Une pâture *exquise*

La Captivité de Saint-Malc.

C'est un fromage *exquis*.

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

Il était tempérant, plus qu'il n'eût voulu l'être,

Quand il voyait un mets *exquis* ;

Le Chien qui porte à son cou le dîner de son maître,

F. VIII, 7.

Un mets si *plein de bonté*.

Pâtés d'Anguille, C. IV, 11.

J'ai fait provision d'un Saint-Laurent *fumeux*.

Ragotin, II, 7.

Pomone et ses mets *déliçats*.

Psyché.

Tous tes dauphins ne *valent rien*.

Les Rieurs du Beaurichard, 7.

Mise en menus morceaux, et qu'il croyait *friande*.

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

Depuis quand les renards sont-ils un si *bon mets* ?

Le Renard, les Mouches et le Hérisson, F. XII, 13.

Jamais idole, quel qu'il fût,

N'avait eu cuisine si *grasse*.

L'Homme et l'Idole de bois, F. IV, 8.

Elle leur fit prendre un breuvage

Délicieux, mais plein d'un funeste poison.

Les Compagnons d'Ulysse, F. XII, 1.

Dans la majorité des cas l'impression qualitative nous est fournie par un terme abstrait, soit qu'il s'agisse plutôt en vérité d'une caractérisation morale :

Il sut se défier de la liqueur *traîtresse*.

Les Compagnons d'Ulysse, F. XII, 1.

La galande fit chère *lie*

La Belette entrée dans un grenier, F. III, 17.

Point de *franche lippée*

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

soit que La Fontaine ait simplement obéi à l'habitude régulière de son temps consistant à peindre la sensation par un terme général abstrait :

J'ai souvent un vieux coq et de maigres poulets
C'est une viande qui me lasse.

Le Loup et le Renard, F. XII, 9

Cour plénière dont l'ouverture
Devait être un fort grand festin.

La Cour du Lion, F. VII, 7.

..... Le moût surtout, lorsque le bon Silène
Bouillant encore le puise à tasse pleine,
Sait au remède ajouter quelque prix.

Le Quinquina, II.

Votre pâté dès qu'il parut
Ramena les santés et fit naître l'envie
De boire et Chloris à Sylvie.

Lettre à Simon de Troyes.

Nul mets n'excitait leur envie ;

Les Animaux malades de la peste, F. VII, 1.

Tant d'honneur que d'y prendre un champêtre repas,
L'Ours et l'Amateur des jardins, F. VIII, 10.

Le régal fut fort honnête :
Rien ne manquait au festin ;

Le Rat de ville et le Rat des champs, F. I, 9.

Les repas de l'Aigle...
Ne sont point repas à la légère.

L'Aigle et le Hibou, F. V, 18.

Le régal fut petit et sans beaucoup d'apprêts ;

Le Renard et la Cigogne, F. I, 18.

ou qu'il la peigne au moyen de l'effet qu'elle peut produire sur
l'homme, ou même sur le diable, effet moral à l'ordinaire :

Vient au prétendu mort, approche de sa bière,
Lui présente un chaudéau propre pour Lucifer.

L'Ivrogne et sa Femme, F. III.

..... On en fait maint repas,
Dont maint voisin s'égout d'être.

L'Œil du Maître, F. IV, 21.

Enfin voici, avec leurs exposants numériques (1), quand les mots figurent au lexique de la collection des grands écrivains, le tableau général des principaux termes se rapportant aux sensations gustatives :

Acide.....		*Chatouiller le		Frairie.....	1
*Adoucir.....	3	palais.....	1	*Friand.....	10
*Affadir.....	1	Chaudeau.....	1	Gâteau.....	2
Aigre.....		*Chère.....	9	Glouton.....	5
Aigret.....	1	Chopiner.....	2	Gloutonnement.	1
*Aigreur.....	1	Collation.....	2	*Gober.....	2
*Aigrir.....	1	*Croquer.....	2	Goinfrer.....	1
*Ail.....	1	*Curée.....	3	Goinfrerie.....	1
Aillade.....	1	Dauphin.....	1	*Gorge chaude.	1
*Ambroisie....	3	*Délicat.....	6	*Gorger.....	1
*Amer.....	2	*Délicieux (2)..		Goulée.....	1
*Amertume....	2	*Dégout.....	4	Goulu.....	1
*Appât.....	19	*Dégouter.....	6	*Goût.....	10
*Appétit.....	11	*Dessalé.....	1	*Goûter.....	18
Apre.....	5	*Digérer.....	1	*Insigne.....	2
Apreté.....	2	Dîner.....	2	Laper.....	1
*Assaisonner...	3	*Doux (2).....		Lippée.....	1
*Assouvir.....	2	*Mettre l'eau à		Malvoisie.....	
Aulx.....	1	la bouche....		Manger.....	11
*Avant-goût...	2	Enviné.....	1	*Marmelade...	1
*Banquet.....	1	*Exquis.....	8	*Mets.....	6
Banqueter.....	1	*Fade.....	3	*Miche.....	1
Biberonne.....	1	*Faim.....		*Miel.....	4
Bon (2).....		Festin.....	4	Miellé.....	0
Brouet.....	3	Fève.....	1	Moût.....	1
Cervoise.....	2	Fondue.....		Moutarde.....	
Champignon...	1	Fouace.....	1	*Nectar.....	4

(1) Ces chiffres n'ont qu'une valeur provisoire, car tout le lexique de Régner fort incomplet est à refaire.

(2) Ces mots sont d'une acception trop large pour qu'on puisse en aucun cas restreindre l'origine de leur emploi à une sensation gustative.

*Nourrir.....	3	*Régaler.....	14	Souper.....	2
*Nourriture....	2	Relever.....	1	Suc.....	0
*Ortolan.....		*Repaître (se).	5	*Sucer.....	3
Pain.....	5	*Repas.....	2	*Sucré.....	2
Panade.....	1	Ripaille.....	2	*Table.....	10
Pâté.....		*Ruminer.....	6	Tisane.....	1
*Pâturer.....	4	Sauce.....	2	Viande.....	2
*Pitance.....	3	*Savourer.....	2	Vin.....	8
*Plat.....	6	*Sel.....	4	Vinée.....	1
*Potage.....	9	*Soif.....			
Quinquina.....		Soupe.....	1		
*Ragoût.....	2				

Des termes servant à désigner des sensations gustatives sont employés dans les cas suivants pour caractériser des personnages, tantôt jouant le rôle d'épithète de nature comme dans :

Un chat nommé Rodilardus,

Conseil tenu par les Rats, F. II, 2.

Lui dit : « Ne criez point ; s'il vient, nous le tuerons,

— Qu'est ceci ? s'écria le mangeur de moutons :

Dire d'un, puis d'un autre ? Est-ce ainsi que l'on traite...

Le Loup, la Mère et l'Enfant, F. IV, 16.

Cependant un sanglier monstre énorme et superbe

Tente encor notre archer, friand de tels morceaux :

Le Loup et le Chasseur, F. VIII, 27.

Se virent loups parfaits et friands de tuerie,

Ils vous prennent le temps que dans la bergerie...

Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf, F. IV, 13.

Ils ne sauraient manger morceau qui leur profite ;

Jamais un plaisir pur ; toujours assauts divers.

Le Lièvre et les Grenouilles, F. II, 14.

La biberonne eut le bétail.

Testament expliqué par Ésope, F. II, 20

Minois d'un vrai croqueur de nonnes

Les Lunettes, C. IV, 12.

tantôt jouant le rôle d'épithète de circonstance par une caractérisation passagère comme dans :

Ce roi vit un troupeau qui couvrait tous les champs
Bien broutant

Le Berger et le Roi, F. X, 9.

..... Tout le peuple en liesse
Noyait son souci dans les pots.

Le Soleil et les Grenouilles, F. VI, 12.

Et couverts d'une peau vermeille,
Le galant en eût fait volontiers un repas ;

Le Renard et les Raisins, F. III, 11.

Un jour que celui-ci plein du jus de la treille,
Avait laissé ses sens au fond d'une bouteille,

L'Ivrogne et sa Femme, F. III, 7.

Eh quoi ! toujours pâtés au bec

Pâtés d'Anguille, C. IV, 11.

Ce bachique dessein part d'une âme envinée

Ragotin, II, 7.

Le parasite n'y est point goulé par delà la vraisemblance.

L'Eunuque, avertissement.

D'un grain de blé je me nourris
Une noix me rend toute ronde

Le Vieux Chat et la jeune Souris, F. XII, 5.

Mais rien ne vient m'interrompre :

Je mange tout à loisir

Le Rat de Ville et le Rat des Champs,

F. I, 9.

Nous avons eu précédemment l'occasion de remarquer, à propos des sensations olfactives, qu'elles jouent un rôle bien minime dans les contes, bien que la nature des sujets semblât les appeler naturellement. La même remarque s'applique aux saveurs. Dans ces poèmes où il est traité du déduit avec une générosité si abondante, il n'est même point question du goût

des baisers autre part que dans la phrase suivante, purement négative :

Non point de mari à femme : il n'y a baiser plus insipide.

Psyché, I.

et nous laissons au lecteur le soin de décider si l'emploi du mot « insipide » est métaphorique ou non.

Un examen attentif de l'œuvre de La Fontaine montre que les termes désignant les sensations gustatives sont employés beaucoup plus souvent au sens figuré qu'au sens propre. Voici un cas curieux qui représente fort exactement par les divers emplois du mot *bon*, la transition entre les deux sens :

Où gisaient les bons vins, les bons morceaux, les bonnes commères.

Féronde, C. IV, 6.

De toutes les transpositions dont le poète fait usage, les plus fréquentes sont les transpositions de sensations où nous voyons le terme marquant la sensation gustative servant à en interpréter d'autres :

a) la moins amusante n'est point certes la suivante qui marque la transposition de deux sensations toutes deux du goût (un liquide et un solide) :

Quelque grabat, du pain pour tout potage.

Féronde, C. IV, 6.

b) sensation gustative substituée à sensation visuelle :

On n'a pas le loisir de goûter la lumière

Le Quinquina.

Telle pourtant prenait goût à le voir.

Le Psautier, C. IV, 7.

c) sensation de goût substituée à sensation du toucher :

Là, sous d'âpres rochers, près d'une source pure

Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire, F. XII, 25.

Il faut porter ta croix, goûter de ton calice

La Captivité de Saint-Malc.

Adoucir l'aigreur de ses coups

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

N'y rencontra pour tout potage

Qu'une lime d'acier

Le Serpent et la Lime, F. V, 16.

d) sensation de goût substituée à sensation thermique et visuelle :

Et goûter la fraîcheur de ces bords toujours verts

Le Fleuve Scamandre, C. V, 2.

e) substitution de la sensation gustative à cet ensemble de sensations visuelles, tactiles et olfactives qu'il lui plaît fort souvent d'appeler l'amour :

Ces beautés néanmoins, toutes trois séparées

Si tu veux l'avouer, seraient mieux savourées

Épître à Monsieur de Niert.

Elle était fille à bien armer un lit

Pleine de suc et donnant appétit.

La Servante justifiée, C. II, 6.

Les doux propos recommencent ensuite,

Puis les baisers, et puis la noix confite

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Je laisse à penser quelle chère

Faisait alors frère Frappart

Les Cordeliers de Catalogne, C. II, 2.

Anne la scrupuleuse

N'osa, quoi qu'il en soit, le garçon régaler.

Le Cas de conscience, C. IV, 4.

Si l'amour n'assaisonne

Les plaisirs que l'hymen nous donne.

Le Mari, la Femme et le Voleur, F. IX, 15.

On rencontre aussi, mais plus rarement, le cas inverse : celui d'une sensation gustative exprimée par une autre sensation, sensation tactile (et thermique) dans le cas suivant (1) :

Ce mets lui chatouillait le palais.

Le Pâté d'Anguille, C. IV, 11.

Elle en fera gorge chaude et curée.

La Grenouille et le Rat, F. IV, 11.

Éteindre leur soif

Préface de Fables.

Plusieurs épithètes ou verbes exprimant normalement des saveurs sont employés pour désigner des qualités de sentiment. des manières d'être ou de se comporter :

Occupé seulement de l'âpre jalousie

Le Florentin.

Que tu fais la sucrée !

L'Eunuque, IV, 7.

Confite de tendresse

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Leurs propos s'allaient de plus en plus aigrir.

Joconde, C. I, 1.

Ces gens l'embarrassaient,

L'attiédissaient, l'affadissaient

Le petit Chien, C. III, 13.

Ces serments vains et peu dignes de foi

Mériteraient qu'on vous fit votre sauce.

La Confidente, C. V, 3.

Ni fade adulateur, ni parleur trop sincère

La Cour du Lion, F. VII, 7.

Les paroles miellées

Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte.

F. X, 10.

(1) L'organe du goût a tant de rapports avec celui du toucher que décrire l'un, c'est presque décrire l'autre. (BONNET, *Essais psychologiques*, chap. xxiii.)

L'emploi de « miellées » est curieux à analyser. L'expression est figurée à un double point de vue :

a) métaphore sensible, substitution de sensation gustative à sensation auditive : le *son* des paroles est doux ;

b) métaphore intellectuelle : le *sens* des paroles est doux également.

L'exemple suivant :

Elle ne l'avouerait jamais, elle est trop dessalée.

La Coupe enchantée.

semblera à maint lecteur d'un modernisme inattendu.

Parfois, les termes désignant des substances capables de provoquer une sensation gustative donnent naissance dans l'esprit de La Fontaine à une simple comparaison :

Plus doux que le miel à la fin l'écouta.

Richard Minutolo, C. I, 2.

Je voudrais qu'à cet âge

On sortît de la vie ainsi que d'un banquet.

La Mort et le Mourant, F. VIII, 1.

parfois la métaphore n'est qu'à demi réalisée au moyen d'une épithète :

Petits mots, jargon d'amourettes

Confits au miel

Épître au Florentin.

plus souvent l'identification est complète :

Et Tiennette est ambroise

Les Troqueurs, C. IV, 4.

Le seul espoir restait pour tout potage

Ballade IV.

Ceux qu'il (cocuage) n'a visités seulement qu'une fois sont fantasmes pour tout potage.

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Il faisait donner du paradis
Un avant-goût à leurs sens perceptible

Féronde, C. IV, 6.

Chacun a mis de l'eau dans son vin.

Ragotin, IV, 4.

Qu'il vous accorde l'ambroisie

Galatée, II, 4.

Le nectar que l'on sert au maître du tonnerre
Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre
C'est la louange.

Captivité de Saint-Malc.

C'était un second ragoût dont il s'avisait.

Psyché, II.

Ces serments vains et peu dignes de foi
Mériteraient qu'on vous fit votre sauce.

Confidente sans le savoir, C. V, 3.

De se donner des soins pour le plaisir d'autrui ?
Cela même est un fruit que je goûte aujourd'hui ;
J'en puis jouir demain, et quelques jours encore ;
Je puis enfin compter l'aurore...

Le Vieillard et les trois jeunes Hommes, F. XI, 8.

Pour exprimer aussi bien le besoin du sentiment d'amour que le désir de l'acte par lequel ce besoin se transpose dans le domaine de la sensation, La Fontaine a fait grand usage du terme *appétit*, terme que par une extension légitime de sens nous comprenons dans la liste de ceux qui se rattachent aux sensations gustatives :

Leur beauté

Aiguissait l'appétit aussi de son côté.

Le Tableau, C. IV, 16.

Que son cœur mû d'un appétit d'enfant....
Mais l'appétit vient toujours en mangeant.

La Confidente sans le savoir, C. V, 3.

C'est par là qu'on maintient les cœurs en appétit

L'Eunuque, III, 3.

Toutefois, il emploie aussi ce mot pour désigner d'autres besoins :

La liberté, les bois, suivre leur appétit

Les Compagnons d'Ulysse, F. XII, 1.

Où de tout leur pouvoir, de tout leur appétit

Dormaient les deux pauvres servantes.

La Vieille et les deux Servantes, F. V, 6.

A ce même ordre d'idées se rattachent les exemples suivants :

Vient une dame avec un jouvenceau

Le lieu leur plaît, l'eau leur vient à la bouche

Et le galant qui sur l'herbe la couche.....

Le Villageois qui cherche son veau, C. II, 11.

Un jouvenceau, friand, comme on peut croire

De ces oiseaux

Le Psautier, C. IV, 7.

Voici, d'autre part, de nombreux exemples de substitution d'une sensation gustative à un sentiment : c'est-à-dire expression d'un plaisir de l'esprit ou du cœur par un terme dénotant une jouissance gustative :

De savourer vos vers mon esprit est avide

Ragotin, IV, 1.

... Peut-être y trouvera-t-on beaucoup moins de sel

Préface, C. II.

... Faute de Vénus qui donnât le sel à ces choses

Psyché, II.

Telle de nos Rémoises

Friande assez pour la bouche d'un roi

Les Rémois, C. III, 3.

Viens goûter une vie

Dont le calme est digne d'envie

Daphné, I, 1.

Il commence à goûter

Les meurtres qu'il ne peut encore exécuter.

La Captivité de Saint-Malc.

Il goûte la vengeance en lieu sûr.

Les deux Perroquets, le Roi et son Fils, F. X, II.

... Ils firent tous ripaille

Chacun d'eux eut part au gâteau

*Le Chien qui porte à son cou le dîner
de son maître, F. VIII, 7.*

Malheur à l'écrivain nouveau !

Le moins de gens qu'on peut à l'entour du gâteau.

Les Lapins, F. X, 14.

Jupin pour chaque état mis deux tables au monde :

L'adroit, le vigilant et le fort sont assis

A la première ; et les petits

Mangent leur reste à la seconde.

L'Araignée et l'Hirondelle, F. X, 6.

Cet emploi métaphorique peut, bien entendu, se rapporter également à une sensation désagréable :

Certes, pour un malade il n'est point dégoûté

L'Eunuque, II, 4.

Mon jaloux me parut d'un dégoût manifeste.

Le Florentin.

ou à quelque autre acte comparable à la gustation indépendamment de toute sensation agréable ou déplaisante :

Platon souhaite que les enfants sucent les fables avec le lait.

Préface des Fables.

Souffrirons-nous qu'un pirate à nos yeux se gorge de butin ?

Le Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Notre souffleur à gage

Se gorge de vapeurs.

Phébus et Borée, F. VI, 3.

Ils avaient eu d'abord chacun un autre nom :

Mais la diverse nourriture

Fortifiant en l'un cette heureuse nature

L'Éducation, F. VIII, 24.

Les vastes appétits d'un faiseur de conquêtes

Le Faucon et le Chapon, F. VIII, 21.

D'animaux malfaisants c'était un très bon plat ;

Le Singe et le Chat, F. IX, 17.

La difficulté qui consiste pour nous à savoir si ces termes évoquaient véritablement une impression sensorielle chez l'auteur tient à ce que nombre de ces emplois métaphoriques ne sont pas ses créations mais appartenaient à la langue courante de son temps. Nous en tenons compte cependant car la limite est impossible à tracer. Si l'on se reporte aux pages 294 et 295 où nous avons fait précéder d'une astérisque les termes relatifs à des sensations de goût employés métaphoriquement on sera frappé de leur nombre. La proportion en est, certes, frappante et témoigne éloquemment d'une véritable dématérialisation de la sensation ; elle affirme une fois de plus dans cet aspect de l'esthétique de La Fontaine, l'empreinte inévitable et forte de l'esprit de son siècle.

CHAPITRE IV

Le Toucher

Considérations générales. — Valeur esthétique des sensations tactiles. — Leur rôle chez La Fontaine. — Les termes techniques. — Les différents ordres de perceptions tactiles. — L'élément sensuel. — Les substitutions de sensations tactiles à d'autres sensations. — Les métaphores. — Conclusion.

L'importance fondamentale du toucher a été reconnue et mise en lumière par de nombreux philosophes et physiologistes (1) et, l'on ne s'y attendait guère, même par des poètes (2).

L'analyse de ce sens le révèle beaucoup plus complexe qu'on ne le soupçonne d'ordinaire (3).

La première raison de cette complexité c'est qu'il nous procure des sensations nombreuses et relevant de trois ordres différents :

a) Il donne des notions purement intellectuelles de dimension, de distance et de situation ;

b) Il donne lieu à des sensations d'ordre mi-affectif, mi-intel-

(1) Toutes les idées qui nous viennent par le toucher, supposent des comparaisons et des jugements ; à peine le toucher est instruit qu'il devient le maître des autres sens. CONDILLAC, *Œuvres*, t. V, p. 50.

Les sensations ne produiraient que des jugements faux s'ils n'étaient à tout instant, rectifiés par le témoignage du toucher ; celui-ci est le sens solide, c'est la pierre de touche et la mesure de tous les autres. BUFFON, *Histoire naturelle*, œuvres, t. IV, p. 181.

Bain a le premier montré l'importance morale du tact, qui est le sens fondamental... Le toucher est le moyen le plus primitif et le plus sûr de mettre en communication, d'harmoniser, de *socialiser* deux systèmes nerveux, deux consciences, deux vies. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 3.

(2) Le toucher, roi des sens, les surpasse en richesse. DELILLE, *Imagination*, I.

(3) Alexandre BAIN, *The Senses and the Intellect*, les classe trop simplement, à notre avis, en deux catégories, intellectuelles et émotionnelles. Il ne nous paraît pas exister de cloison étanche entre les deux.

lectuel comme la forme, la dureté, la surface (rugosité et douceur), le poids, la température, non seulement fournissant des renseignements abstraits et impersonnels, mais susceptibles aussi de procurer au sujet peine ou plaisir ;

c) Enfin il provoque des sensations exclusivement voluptueuses, sensations de bien-être et de plaisir charnel.

Cette complexité prouve que le toucher est un sens parvenu à un haut degré d'évolution (1).

D'autre part, les sensations qui en procèdent sont si indissolublement (2) liées à la conservation de l'espèce et de l'individu qu'il est malaisé de déterminer dans quelle mesure elles peuvent être désintéressées. Et de même que le toucher ne peut remplir pleinement son rôle de facteur de connaissance intellectuelle s'il n'est pas conjoint au mouvement, de même il est difficile, en fin de compte, de dissocier les sensations mi-affectives elles-mêmes des associations d'idées sexuelles et voluptueuses, auxquelles elles sont inconsciemment rattachées.

Au regard de ce sens la valeur esthétique est, plus encore que pour les autres, fonction du tempérament, des conditions spéciales dans lesquelles se trouve placé l'individu. Et l'on a la confirmation éclatante, non point tant, il est vrai, de la valeur esthétique des sensations du tact, que de leurs possibilités latentes chez la plupart des sujets, dans le cas de Laura Bridgman, que nous rapporte Dickens (3) et dans l'autobiographie d'Helen Keller (4), toutes deux aveugles, sourdes et muettes (5).

Les sensations si variées que nous avons énumérées plus haut

(1) Le toucher paraît plus particulièrement le sens de l'homme, parce qu'il est plus parfait chez lui que dans les autres animaux. SENEBIER, *Essais*, Art. d'obs., t. I, p. 186.

(2) Il n'existe pas croyons-nous d'« anaphiques » bien que, à d'autres égards, le « manque de tact » ne soit hélas ! que trop commun.

(3) *American Notes*, ed. Collins, p. 54.

(4) *Histoire de ma vie, sourde, aveugle et muette*.

(5) Guyau avait déjà signalé la supériorité relative du toucher au point de vue plastique chez les aveugles.

ne sont pas toujours nettement distinctes les unes des autres, en particulier chez La Fontaine. La confusion dans laquelle elles se présentent est bien curieusement mise en lumière dans le cas suivant :

« Vous souvient-il des lieux où sous un *mol* ombrage »

Achille, V.

où une sensation thermique est exprimée en termes de sensation d'élasticité. On pourrait d'ailleurs n'y voir qu'une simple extension de l'emploi métaphorique du mot tel qu'il apparaît dans :

Molle oisiveté

Adonis.

Molles délices

Les Dieux voulant instruire un Fils de Jupiter,

F. XI, 2.

Si nous tentons d'analyser les sensations tactiles dans l'œuvre de La Fontaine, nous serons frappés du grand nombre de termes qui s'y rapportent. Toutefois, avant de les étudier (et ils sont les seuls témoignages positifs et probants), il convient de signaler ceux qui n'y figurent point — ni au propre ni au figuré. Ces lacunes sont, en somme, fort peu nombreuses. Leur petit nombre vaut d'être souligné.

Le mot « tact » lui-même est au premier rang de celles-ci. L'absence de termes tels que lisse, attouchement, frôlement, frôler, dans leur acception propre est aussi un peu déconcertante. Il faut en conclure que l'expression est parfois chez lui restée en deçà de l'idée. Psyché elle-même nous en donne la preuve :

Au toucher et au son de la voix il ne m'a semblé nullement que ce fût un monstre.

Bien autrement nombreux sont les termes relatifs aux sensations tactiles dont La Fontaine a fait usage. Variété dans le choix, précision dans l'emploi sont ici comme ailleurs les qualités pré-

dominantes. Elles s'appliquent la plupart du temps à des termes décrivant des actions auxquelles il sait donner le maximum d'intensité dramatique tant par la vertu du mot lui-même que par l'art avec lequel il est serti dans la phrase :

Regarde d'où provient
L'*achopement* qui te retient

Le Charretier embourbé, F. VI, 18.

D'un loup *écorché* vif appliquez-vous la peau

Le Lion, le Loup et le Renard, F. VIII, 3.

J'*attrapais* quelque morceau de chou.

L'Ane et ses Maîtres, F. VI, 11.

L'auteur de cette tromperie

Se connaîttrait au *battement* du poulx

Le Muletier, C. II, 4.

Une fleur n'aurait pas
Reçu l'*empreinte* de ses pas

Le Songe, poésies diverses.

.... *happe* tout, serre tout

Le Florentin.

Là, cette belle apprit
A *manier* l'aiguille

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Son nez *meurtri* le force à changer de langage

Le Gland et la Citrouille, F. IX, 4.

Ça que *je râcle* un peu de tous côtés
Votre *cuvier*.

Le Cuvier, C. IV, 13.

Le cheval

A relevé sa tête et fait une *saccade*.

Ragotin, I, 10.

Chacun *serre* son fait

L'Eunuque, IV, 9.

Le laboureur vous *serra* la touzelle très bien.

Le Diable de Papefiguière, C. IV, 5.

Ils cherchent quelque coin en *tâtant*

La Captivité de Saint-Malc.

La gorge m'*ard*

Conte d'un Paysan qui avait offensé son Seigneur,

C. I, 11.

Dans les descriptions des sensations tactiles, La Fontaine n'est pas toujours également heureux. C'est dans celles qui s'associent à un mouvement que la peinture est généralement le plus pittoresque. Nous n'en serons point surpris puisque le mouvement est la manifestation sensible de la vie :

Las de courir et de *battre le pavé*

L'Eunuque, III, 5.

Vider la bourse, *émoucher* les épaules

Le Paysan qui avait offensé son Seigneur, C. I, 11.

Les princes vont s'*échauder* en des provinces.

Le Singe et le Chat, F. IX, 17.

Le maître étant bon compagnon

Eut bientôt *empaumé* la dame

Pâté d'Anguille, C. IV, 11.

Et de toutes les sensations tactiles celles qui peignent et synthétisent le mieux un moment dramatique sont celles qui impliquent une certaine action réciproque. La Fontaine les croque d'un trait particulièrement pittoresque :

Nous pourrons nous *entrebaiser* tous

Le Coq et le Renard, F. II, 15.

.... cette troupe enragée

S'*entrebattre* elle-même et se percer les flancs.

La Perdrix et les Coqs, F. X, 7.

A passer s'*entre-pressant* chacune

Le Diable de Papefiguière, C. IV, 5.

L'onde pour le toucher à longs flots s'*entrepousse*

Psyché, I.

Et dans cette ample comédie à cent actes divers, les plus fréquentes seront non seulement les plus dramatiques, mais les plus comiques. Ce n'est point que chez Guignol que les horions provoquent infailliblement le rire. Tout drame est une lutte. Les coups sont de l'action condensée. Je laisse à penser s'ils pleuvent dru ici. Mornifles, torgnoles, nasardes sont décrites avec une verve toute rabelaisienne. Pour les peindre, les mots arrivent aisément et revêtent dans le contexte toute leur valeur expressive :

Il vous faudra choisir après cela
Des cent écus ou de la *bastonnade*

Le Paysan qui avait offensé son Seigneur, C. I, 11.

Antoine est battu comme plâtre

Ragotin, IV, 7.

Huit ou dix coups de forte discipline

Féronde, IV, 6.

Je viens de la part de César
Qui vous épousterà comme il faut tôt ou tard.

Ragotin, IV, 4.

On donne au maître l'anguillade

Les Lunettes, C. IV, 12.

J'étrillerai quelqu'un

Ragotin, IV, 7.

Donner les étrivières

Vie d'Ésope.

J'ai belle paour
Qu'à vous férir, n'ait le bras gourde.

Janot et Cotin, Poésies diverses.

Il voulait être fouetté.

Le petit Chien, C. III, 13.

Le pèlerin vous lui froisse une épaule.
(mot employé trois fois et toujours au sens physique)

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Après s'être grondés, *houspillés*, déchirés.

Ragotin, II, 7.

L'un et l'autre vaisseau

Malmené du combat.

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Renaud le *rosse*

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

L'autre lui lâche une *ruade*

Le Cheval et le Loup, F. V, 8.

Quand il eut à coups de bâton *secoué ton manteau*.

Épigramme sur Furetière.

Le sort dont votre cœur est si favorisé

Ne va donner *taloche* à cet amant usé

Ragotin, IV, 6.

Lui *tord* le cou

Le Faucon, C. III, 5.

Pour corser ses descriptions La Fontaine a recours aux termes techniques :

Le héros, d'un *revers* coupe en deux l'animal

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Quand cet homme à plein poing est venu me *charger*

Ragotin, I, 10.

Il précise les dégâts avec complaisance :

Jean Chouart du choc de son mort *a la tête cassée*

Le Curé et le Mort, F. VII, 11.

Ah ! j'ai le nez *cassé*

Ragotin, I, 8.

Il faut bien que le diable en effet

Soit une chose étrange et bien mauvaise ;

Il *brise* tout.

Le Diable en Enfer, C. IV, 9.

décrivant parfois les bourrades au moyen d'un terme pris dans une acception ironique :

Égratigné quelqu'un, causé quelque dommage

Le Chat et un vieux Rat, F. III, 18.

Je les tiens sûrs

De quelque semblable *caresse*.

Le Fou qui vend la Sagesse, F. IX, 8.

Notons d'ailleurs ici que si le mot « caresse » est employé dans ce sens humoristique et détourné, le verbe « caresser » n'est jamais employé au sens figuré en parlant d'une idée, d'un projet. Il n'en va pas de même des termes « flatter », au contraire toujours employé au sens figuré, et « chatouiller » employé cinq fois sur six au sens abstrait, l'exception étant la suivante :

Ce mets lui *chatouillait* fort le palais

Pâté d'Anguille, C. IV, 11.

et encore saurait-on affirmer que le sens n'en soit pas ici à demi métaphorique ? Quant au mot « coup » l'on sait qu'il était fréquemment employé au xvii^e siècle même dans le style noble comme synonyme de « fois », acception qui nous paraît avoir vieilli sauf dans le style familier. M. Huguet cependant ne la signale pas dans son petit glossaire des classiques français du xvii^e siècle. La Fontaine l'emploie fréquemment : *d'un coup, ce coup, pour le coup, coup sur coup*.

Ces expressions ont perdu pour lui toute valeur métaphorique bien qu'il fasse naturellement un usage abondant du terme au sens propre, témoin : *coup de dent, coup de bâton, coup de pied, coup de pierre, coup de griffe*.

Les perceptions tactiles de différents ordres sur lesquels nous renseignent les organes du toucher ont toutes été notées et décrites par La Fontaine. Nous les étudierons séparément et

nous aurons l'occasion de constater avec quelle difficulté elles se séparent, comme nous l'avons déjà dit, des sensations de volupté sexuelle.

A la beauté féminine La Fontaine toute sa vie durant a rendu un hommage assidu — hommage dont l'expression a dépassé la littérature. Il estimait, on le sait, que :

Tout bonheur que la main n'atteint pas n'est qu'un rêve (1).

Aussi, dans cette beauté, ce qui le séduit ce ne sont point tant les éléments intellectuels, l'harmonie des lignes, la justesse des proportions, la grâce des attitudes, que les éléments purement sensuels, perceptibles au toucher, douce tièdure des chairs, grains lisses des surfaces. Cette beauté est, à son avis, un point capital, le seul trait sensible parfois dont il use pour évoquer le charme féminin :

Mille secrètes circonstances
De leurs corps *polis* et charmants
Augmentaient l'ardeur des amants.

Le Tableau, C. IV, 16.

Il appuie, d'une main sans doute légère et caressante, mais avec une fréquente insistance :

Le drôle a la *peau fine*

La Mandragore, C. III, 2.

Une *peau si douce*

Psyché, I.

Secrets appâts, embonpoint et *peau fine*

Les Lunettes, C. IV, 12.

Son téton de *blanc satin*

Janot et Cotin, poésies diverses.

La sensation caractérisée par poli n'est certes pas entière-

(1) Le contact est l'alpha et l'oméga de l'affection tendre (A. BAIN).

ment tactile, elle participe également de la vue : le mot suggérant un ensemble d'impressions mixtes :

Ses manches qui s'étaient un peu retroussées me découvraient à moitié ces bras si *polis*.

Le Songe de Vaux.

Blanc, *poli*, bien formé, de taille haute drête

Le Cas de Conscience, C. IV, 4.

et forme le pont entre les sensations visuelles et tactiles.

Il est évident que nous trouverons la sensation occasionnellement détachée de tout intérêt sensuel, notamment lorsqu'elle sert à décrire les animaux :

Il est *velouté* comme nous

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Un dogue aussi puissant que beau

Gras, *poli*, qui s'était fourvoyé par mégarde.

Le Loup et le Chien, F. I, 5.

ou les paysages :

Lors la Bauce de s'aplanir

De s'égaliser, de devenir

Un terroir *uni* comme glace

Lettre à sa femme.

Les remarques précédentes sont corroborées par le fait qu'il évite de décrire les impressions désagréables que peut procurer le toucher. Nous n'en avons trouvé que deux exemples :

Pomone a toujours les mains *rudés*

Comparaison d'Alexandre,

de César et de Monsieur le Prince,

Opuscules en prose.

... Ni d'un toucher si *rude* et si sauvage

Qu'à votre femme un supplice ce soit.

La Mandragore, C. III, 2.

Les sensations tactiles d'élasticité, de pression, sont peut-être

représentées moins fréquemment que celles ayant trait à la surface, mais leur importance au point de vue sensuel devait leur assurer une place chez le conteur. Nous les y trouvons précisément sous la forme attendue :

Fermes tétons

Les Lunettes, C. IV, 12.

Il avait femme et belle et jeune encor

Ferme surtout

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

Il en est également plusieurs emplois où ces sensations sont sinon désintéressées, du moins l'expression d'une autre forme de volupté que celle de l'amour :

Matelas blanc et mous

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Manchons aux peaux douillettes

Pour Mignon.

Car de galette

Tant soit *molette*

Moins friand suis

Jeannot et Colin.

Escobar sait un *chemin de velours*

Ballade sur Escobar.

La notion de souplesse physique est d'ordre mi-visuel, mi-tactile, nous la voyons exprimée au propre dans les termes suivants :

Il fit autour (de la couronne) mille grimaceries

Tours de *souplesse*, et mille singeries

Le Renard, le Singe et les Animaux, F. VI, 6.

au sens mi-figuré dans :

On peut nonobstant leur adresse

En attraper au moins une entre cent

Et lui jouer quelque tour de *souplesse*

A Femme avare, galant Escroc, C. II, 9.

enfin, au figuré pour caractériser la malléabilité intellectuelle et morale dans :

Votre femme est *souple* comme un gant

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Je prétends selon moi *pétrir* le cœur d'Hortense

Le Florentin.

Signalons l'expression pittoresque suivante d'un emploi analogue :

Votre jardin viendra comme de *cire*

Le Magnifique, C. IV, 15.

où « de cire » signifie « fort à propos », « d'une manière très heureusement adaptée aux circonstances », comme de la cire qui se prête aux contours des corps sur lesquels on l'appuie (1).

Dans l'exemple suivant, *archipatelins* et *patte-pelus* expriment conjointement la souplesse morale et le velouté physique :

S'en allaient en pèlerinage

C'étaient deux vrais tartufs, deux archipatelins,

Deux francs pattes-pelus, qui, des frais du voyage,

Croquant mainte volaille, escroquant maint fromage,

S'indemnisait à qui mieux mieux.

Le Chat et le Renard, F. IX, 14.

Voici encore quelques termes se rapportant à la pression et à l'élasticité employés soit au propre :

Coucher sur *la dure*

Le Diable en Enfer, C. IV, 9.

Deux pailles prend d'inégale grandeur

Du doigt les *serre*, il avait bonne *pince*

Le Juge de Mesle, C. I, 10.

Se *vautrant*, *grattant* et *frottant*

Le Vieillard et l'Ane, F. VI, 8.

(1) Cf. RABELAIS, *Gargantua*, ch. XIX, prologue édition Lefranc, p. 173. « Nous le faisons comme de cire » : il est aussi facile de faire des hérétiques que d'ouvrer dans la cire. Cf. PATELIN, V, 626-627.

Une petite inclination de tête qui *ébranle* légèrement l'univers.

Psyché, II.

L'autre trait *effleure* la dame

La Matrone d'Éphèse, C. V, 6.

Leurs pas *imprimés* sur l'arène

La Captivité de Saint-Malc.

L'oreille lui *roidit*, il bat du pied la terre

Traduction : *Géorgiques*, III, 75.

soit au figuré :

Voyez un peu, dirait-on qu'elle y *touche*

La Gageure des Trois Commères, C. II, 7.

Tu as bien envie de me voir *frotter* (rosser)

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Tenir une route

Psyché.

Là, se trouvaient *tendrons* en abondance

Féronde ou le Purgatoire, C. IV, 6.

Mères et nourrissons faisaient leur *tripotage*

L'Aigle, la Laie et la Chatte, F. III, 6.

De tout ce *tripotage*

Qu'arrivait-il ?

Féronde ou le Purgatoire, C. IV, 6.

soit enfin, et le cas est le plus fréquent, dans un sens semi-métaphorique, c'est-à-dire où le sens propre et le sens figuré sont impliqués l'un et l'autre dans des proportions si variées qu'on ne saurait les analyser ni les définir :

L'occasion, l'herbe *tendre*

Les Animaux malades de la peste, F. VII, 1.

A ces mots par la Parque il se sentit *atteint*.

Daphnis et Alcimadure, F. XII, 24.

Le hasard est la cause

De tout ce qui se passe en un cerveau *blessé*

Le Fou qui vend la Sagesse, F. IX, 8.

Le vieillard tout cassé

Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

S'il nous fait un enfant :

C'est s'alarmer avant que le coup vienne.

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

Les rochers à ces cris

Quittant leur dureté, répandirent des larmes

Adonis.

Avoir travaillé après deux grands personnages et manié indiscretement ce qui a passé par leurs mains.

L'Eunuque, avertissement.

Roide mort étendu sur la place il le couche

L'Ours et l'Amateur des jardins, F. VIII, 10.

Le cœur me tape

La Coupe enchantée, C. III, 4.

A Jeanne, tope

Les Troqueurs, C. IV, 3.

Touchez là

L'Eunuque.

Il ne lui touche point, vivant dans l'abstinence

Le Gascon puni, C. II, 13.

L'évocation par l'intermédiaire des sensations tactiles des voluptés de l'amour n'est pas toujours discrète chez La Fontaine. Elle est, certes, évoquée parfois au moyen de termes généraux dans lesquels la sensation est obscurcie et l'honnêteté à peu près sauvegardée comme dans :

Et tantôt cajolant l'une ou l'autre portière.

Ragotin.

Un drôle donc caressait Madame Anne.

Le Cuvier, C. IV, 13.

Une fille est plutôt prise

Psyché, II.

ou même lorsque le terme est quelque peu brutal :

Avec l'abbesse un jour venant au *choc*.

Mazet de Lamporechio, C. II, 16.

Ce n'est qu'exceptionnellement qu'il atteint, et dépasse
dirai-je, toute la précision désirable :

Puis il lui *met la main* sur le tétou

Comment l'Esprit vient aux Filles, C. IV, 1.

phrase répétée dans *Le Petit Chien*, C. III, 13.

A pleine main on les a laissé prendre (les tétons)

La Servante justifiée, C. II, 6.

Le compagnon, vous la *tenant* seulette

La conduisit de fleurette en fleurette

Jusqu'au *toucher* et puis un peu plus loin.

Les Rémois, C. III, 3

Vous ne pouvez *baiser* qu'un des trois seulement

Ou le sein ou la bouche ou cet endroit charmant.

Clymène.

Gardons-nous d'en être surpris. Émerveillons-nous plutôt de la rareté de ces exemples dans une œuvre dont tant de sujets et de situations sont si scabreuses (1). Dans un précédent chapitre, nous en avons déjà fourni l'explication. Il faut rechercher l'inspiration première des contes dans la grivoiserie, dans la polissonnerie plutôt que dans la véritable sensualité. En veut-on une nouvelle confirmation ? La voici. Dans l'œuvre de La Fontaine les baisers sont fréquents. On en voit (car ils ne sont pas certes de ceux que l'on entend) une trentaine dans les contes — sans compter naturellement ceux qui s'échangent derrière le rideau. Or, dans aucun cas il n'a utilisé d'épithète pour en qualifier la nature sinon la durée :

Quels longs baisers ! La gloire a bien des charmes

Psyché.

(1) Voir à ce sujet, NAYRAC, p. 17, 33, 87.

Ce n'est pas qu'il soit ignorant : il a, comme on dit en anglais
« a nice (!) sense of discrimination » :

Baisers non point de mari à femme
Il n'y a rien de plus insipide
Mais de maîtresse à amant.

Psyché.

mais à s'en rapporter au texte on croirait que ces baisers

.....Sont baisers sans malice
Il en faudrait beaucoup pour guérir la jaunisse.

L'Eunuque, IV, 3.

Chez lui M. Nyrop (1) n'eût point réussi à se bien documenter :
deux fois seulement il nous parle de baisers de flamme,

Emporte chez les morts ce *baiser tout de flamme*

Adonis.

Mille *baisers de flamme*
Furent donnés et mille autres rendus.

La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

et cette ardeur paraît être surtout littéraire. Elle l'est moins
sans doute dans :

Mon mari peut prendre feu

La Confidente sans le savoir, C. V, 3.

Je craindrais bien plutôt que la cajolerie

Ne mît le feu dans la maison.

Les Oies de Frère Philippe, C. III, 1.

Il dit bien, il est vrai, quelque part :

Cent humides baisers achèvent ses adieux.

Adonis.

Ceci ne contredit pas ce que nous avançons car il s'agit uni-
quement de baisers mouillés..... de larmes. Citons un exemple
tout à fait charmant avant de finir :

(1) Kristopher NYROP, *The Kiss and its History*, London 1901.

Elle ne put souffrir qu'il continuât et lui mit premièrement la main sur la bouche, puis la bouche même, et par un baiser, bien mieux qu'elle n'aurait fait avec toutes les paroles du monde, elle l'assura...

Psyché, I.

Passons aux autres aspects des sensations tactiles.

Voici, sans qu'ils appellent de remarques particulières, les exemples où figurent les sensations de poids au propre :

Et lorsque j'ai d'un bras senti la *pesanteur*

L'Eunuque, II, 1.

Tu sauras ce que *pèse* ma main

L'Eunuque, V, 5.

et au figuré :

Rien ne *pèse* tant qu'un secret

Les Femmes et le Secret, F. VIII, 6.

Pierre était *lourd*, sans esprit.

Arrêtons-nous cependant sur ce vers d'une grâce légère et malicieuse :

Gens *pesant* l'air, fine fleur de Normand.

Le Remède, C. V, 4.

Il existe un moyen fort simple d'évaluer la valeur relative que La Fontaine attachait inconsciemment aux sensations du tact, c'est d'étudier dans quels cas il a exprimé une sensation tactile par l'intermédiaire d'autres sensations et dans quels cas il a fait l'inverse. Sans doute, on ne peut affirmer que cette proportion soit particulière à l'écrivain qui se conforme en grande mesure au génie de la langue et du temps, mais il n'en est pas moins vrai que ces proportions varient d'un auteur à l'autre et valent de ce fait la peine d'être signalées. Nous n'avons découvert qu'un seul exemple d'une sensation tactile décrite par l'intermédiaire d'une sensation visuelle et olfactive :

Les bonnes gens se sont mis à cueillir

Certaines *fleurs* que baisers on appelle

La Servante justifiée, C. II, 6.

Il serait sans doute plus facile de trouver une telle sensation modifiée par un qualificatif abstrait :

Il faisait lors un froid plein de vigueur

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Ceux qu'un chaud véhément (la fièvre) menace de détruire.

Le Quinquina.

Voici, au contraire, de nombreux exemples dans lesquels la sensation tactile sert à exprimer une autre impression du même ordre sensoriel :

Il fait, dit-elle, un temps froid comme une glace.

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

Le marchand à sa peau devait faire fortune ;

Elle garantirait des froids les plus cuisants :

L'Ours et les deux Compagnons, F. V, 20.

Qu'un sang qui se dilate, et bout dans sa prison.

Le Quinquina.

Il se sentit enflammer le gosier.

Conte d'un Paysan qui avait offensé son Seigneur,
C. I, 11.

ou une sensation afférente à un autre sens :

1^o Sens du goût :

Jupiter

Reprendrait l'appétit en *tâtant* d'un tel mets

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

2^o Sens de l'ouïe :

Les chiens *frappent l'air* de leurs cris.

Adonis.

Une *voix* de fer

Psyché.

Il a la *voix* perçante et rude

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Il lui *racle* à l'oreille un air vieil et bizarre

Lc Florentin, I.

3^e Sens de la vue :

J'étais touché des fleurs, des doux sons, des beaux jours
Élégie, IV.

Les sensations de tact peuvent, non seulement, comme nous l'avons constaté, se substituer les unes aux autres, se substituer à d'autres sensations, mais leur expression peut également se substituer à celle d'un sentiment. Ainsi, nous allons voir les déterminations de degré dans l'affection rendues sensibles par des comparaisons empruntées aux sensations tactiles dans un petit nombre de cas. Celle-ci semble exprimer la dureté exclusivement :

Ames de bronze
L'Homme qui court après la fortune, F. VII, 12.

deux autres exprimant simultanément la dureté et le froid — ou pour mieux dire la froideur :

Vous vous piquez d'être *marbres* pour nous
Lettre à sa femme, V.
 Tout est *marbre* pour moi, tout est sourd à ma peine
Astrée, II.

Dans des cas déjà signalés l'ardeur de la passion est traduite au moyen de l'image d'une sensation tactile :

Mille baisers de flamme
 Furent donnés et mille autres rendus
La Fiancée du Roi de Garbe, C. II, 14.

Voici encore un sentiment d'un autre ordre, le regret, exprimé par une sensation tactile :

En ont regret et se *mordent les doigts.*
Mazaret de Lamporechio, C. II, 16.

Ce ne sont là d'ailleurs que des exemples isolés du procédé dont la fréquence est habituelle : l'emploi au figuré des termes dénotant une sensation tactile.

Ici notre difficulté coutumière nous arrête.

Parmi ces termes il n'est pas possible de déterminer ceux dont l'emploi métaphorique est original. Nous nous sommes abstenus de le tenter, nos recherches n'eussent abouti qu'à retrouver ceux qui avaient déjà été employés dans les ouvrages littéraires, car ceux qui vivaient dans la langue parlée échappent à toute investigation. On sait cependant que les emplois suivants qui sont loin d'épuiser la liste étaient déjà courants :

Agiter quelque point

Lettre à Madame la duchesse de Bouillon.

Amour avait *amolli* ce courage

Le Faucon, C. III, 5.

Richelieu donna à cette monarchie des atteintes qui *l'ébranlèrent*.

Remerciements à l'Académie,
Opuscules en prose.

Hymen des nœuds d'amour nous *serre*

Ballade pour Mgr le duc de Bourgogne.

Les beautés

Dont j'ai la vue avec le cœur *frappé*

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Pour une qu'Amour *prend* par l'âme

Il en prend mille par les yeux.

Nicaise, C. III, 7.

Allez, vous êtes une ingrâte

Ne tombez jamais sous ma *patte*.

Le Loup et la Cigogne, F. III, 9.

L'époux ne voulut pas *pousser* plus loin la chose

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Nous les avons cités toutefois pour montrer combien, à l'inverse des termes désignant d'autres sensations, et tombés également dans le domaine commun, ils s'imposent fréquemment à l'esprit du fabuliste. Une autre difficulté déjà rencontrée aussi se superpose encore à celle que nous venons de signaler. Le passage du sens propre au sens figuré se fait par une série d'em-

Il est clair que suivant sa complexion, suivant l'humeur du moment même, le lecteur tracera la ligne de démarcation avant ou après les deux exemples (5) ou (6).

L'abondance des expressions figurées tirées du sens du toucher est due, il n'en faut pas douter, à la multiplicité des sensations fournies par ce sens : nous les avons déjà énumérées. Elles possèdent toutes, chacune dans son domaine, des possibilités d'extensions métaphoriques. Voici celles

1^o de nature de surface :

Demain, dit-il, nous polissons l'ouvrage.

Le Faiseur d'Oreilles, C. II, 1.

Vous lui direz (à Fouquet) qu'un peu de son esprit
Me viendrait bien pour polir chaque écrit.

Épître à (A...).

2^o de frottement :

Ce sont maximes toujours bonnes.

La louange chatouille et gagne les esprits ;

Voyons comme les dieux l'ont quelquefois payée.

Simonide préservé par les dieux, F. I, 14.

3^o de relief :

Plante n'est plus qu'un plat bouffon

Lettre à M. de Maucroix.

Ce n'est la mode à gens de qui la main

Par les présents s'aplanit tout chemin.

Belphégor, C. V, 7.

4^o de contact :

Où l'avarice des Romains

Ne pénétrait alors, et ne portât les mains.

Le Paysan du Danube, F. XI, 7.

....Voyez un peu ! dirait-on qu'elle y touche ?

La Gageure des trois Commères, C. IV, 7.

Je m'y connais, l'amour la touche

Daphné.

Touchez là,

L'Eunuque.

L'autre trait effleurera la dame

La Matrone d'Éphèse, C. V, 6.

5^o de pression :

Cela vous servira d'aiguillon pour courir

Aux actions héroïques.

Épître au duc de Guise.

L'autre aiguillonnera ses esprits pour monter

Le Florentin, III.

6^o d'élasticité :

Il me faudrait une langue de fer

La Confidente sans le savoir, C. V, 3.

Pour vaincre la dureté de notre siècle

Adonis.

Rien ne peut attendrir les filles d'enfer

Leurs mains furent de fer

Leurs cœurs furent d'acier.

Psyché, II.

Ton cœur se laisse à ce charme amollir

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Celle-ci tendre et fort passionnée

Le Faucon, C. III, 5.

7^o enfin les sensations thermiques : (passim)

ardeur criminelle, — mutuelle, — violente, — véhémence, — consolante, — passagère, etc.

Un bain trop bouillant en voulait à leurs jours

Le Quinquina.

Je transissais, je brûle maintenant

L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Quoi, je pourrais encore brûler pour cette ingrate

L'Eunuque, I, 1.

Dans la chaleur d'un repas

Comparaison d'Alexandre, etc.

Le Marseillais, Provençal un peu chaud

Les Quiproquo, C. V, 8.

De quel bois se chauffaient leurs femelles

La Mandragore, C. III, 2.

Dire des courtisans les clameurs et la peine

Serait se consumer en efforts impuissants.

Le Milan, le Roi et le Chasseur, F. XII, 7.

Qu'un pareil espoir

Nous fasse consumer notre avoir.

Le Faucon, C. III, 5.

Le différend s'échauffa

Vie d'Ésope.

Les fumées (du vin) leur échauffaient déjà la cervelle

Vie d'Ésope.

Vos yeux allaient tout embraser

Lettre à M. D. C. A. D. M.

Elle y conçut un fan, unique et tendre gage

Des ardeurs brûlantes du roi de cette plage

Captivité de Saint-Malc.

En mettre son doigt au feu

Nicaise, C. III, 7.

Prendre feu là-dessus

La Confidente sans le savoir, C. V. 3.

Un paysan regardait toute chose avec la froideur et l'indifférence

[d'une statue.

Vie d'Ésope.

Nous y portâmes tous (au sermon) le sens froid qu'auraient eu des

[philosophes à jeun.

Lettre XVIII à M. Simon, de Troyes.

Lorsque le long âge

Eut glacé le pauvre animal

Les Poissons et le Cormoran, F. X, 3.

Pas une n'est qui montre en ce dessein

De la froideur, soit nonne, soit nonnette

L'Abbesse malade, C. IV, 2.

Chacun tourne en réalité,
 Autant qu'il peut, ses propres songes :
 L'homme est de glace aux vérités ;
 Il est de feu pour les mensonges.

Le Statuaire et la Statue de Jupiter, F. IX, 6.

Les cœurs que l'on croyait de glace
 Se fondent tous à leur abord.

Joconde, C. I, 4.

On ne s'en peut sauver et fût-on tout de glace.

L'Eunuque, V, 4.

J'ai beau t'aimer, tu n'es pour moi que glace

Joconde, C. I, 4.

La femme du pondeur s'en retourne chez elle,
 L'autre grille déjà de conter la nouvelle.

Les Femmes et le Secret, F. VIII, 6.

Songez, songez, petit tison d'enfer,
 Comme on pourra raccommoder votre âme.

Le Psautier, C. IV, 7.

Il est impossible, nous le répétons, de déterminer dans quelle mesure ces termes avaient pour La Fontaine la valeur d'une métaphore. Certains sans doute ne représentaient qu'un concept abstrait, mais lorsque nous voyons la métaphore se poursuivre à travers plusieurs mots comme dans :

Il apprendra de moi les sentiers peu battus
 Qui mènent aux honneurs sur les pas des vertus.

Les Dieux voulant instruire un Fils de Jupiter, F. XI, 2.

Il se fût fait un grand scrupule
 D'armer de pointes sa fêrûle (1)

Le Chat et les deux Moines, F. XII, 2.

Pour s'éteindre sitôt votre flamme est trop forte.

L'Eunuque, I, 4.

Il (l'amour) entama le soldat jusqu'au vif.

La Matrone d'Éphèse, C. V, 6.

Votre beauté jusqu'au vif m'a touché.

Le Magnifique, C. IV, 15.

(1) Sens figuré, patte du chat.

nous pouvons en conclure que l'image n'a pas perdu toute la puissance évocatrice originale (1).

Nous sommes même tentés d'étendre cette certitude aux termes dont l'acception métaphorique est, sinon plus rare, du moins encore suffisamment pittoresque et colorée pour évoquer à l'esprit de l'auteur des formes, des mouvements, en somme des impressions tactiles encore très définies ; voici quelques exemples :

J'étrillerai quelqu'un

Ragotin.

Qui n'étant bons à rien cherchent surtout à mordre.

Le Serpent et la Lime, F. V, 16.

La louange chatouille et gagne les esprits.

Simonide préservé par les Dieux, F. I, 14.

J'entends les esprits-corps et pétris de matière

Les Lapins, F. X, 14.

Quel esprit ne bat la campagne

La Laitière et le Pot au lait, F. VII, 10.

Ces ânes, non contents de s'être ainsi grattés

Le Lion, le Singe et les deux Anes, F. XI, 5.

La médisance n'eût su mordre

Le Tableau, C. IV, 16.

De ses feux la mémoire importune

Le talonnait.

Le Faucon, C. III, 5.

Parmi ces locutions pittoresques, le lecteur sera sans doute surpris de rencontrer :

Je m'en bats l'œil

Ragotin, IV, 7.

qui devait résonner de bien étrange manière dans les allées de Versailles.

L'originalité de La Fontaine, dans l'emploi métaphorique des termes exprimant les sensations tactiles, paraît encore moins

(1) Nous posons sans la résoudre la question à propos du vers suivant : *Cette molle impuissance (L'Eunuque).*

contestable dans les cas suivants, par l'adaptation particulière qu'il en fait :

Moments filés de soie

Adonis.

Jours filés de soie

Odes, IV.

Toujours notre cabale y trouve à regratter

Clymène.

Jà ne les faut éplucher trop avant (les femmes)

Les Troqueurs, C. IV, 4.

Qui vous épousterà César comme il faut tôt ou tard

Ragotin, IV, 4.

Des observations que nous avons présentées (1) nous déduirons seulement que les sensations tactiles ne jouent peut-être pas un rôle esthétique aussi considérable que certains psychologues ont cru l'établir. Nous n'avons pas, en effet, reconnu que La Fontaine ait attribué personnellement une valeur d'art aux sensations du toucher, ni qu'il ait fait servir à l'expression de sensations esthétiques les termes servant à les traduire comme nous l'avons constaté pour la vue et l'ouïe.

Leur expression dans son œuvre est, à cet égard, rare et peu significative. Il en va de même chez ses contemporains et leurs successeurs, jusqu'à la période post-romantique, qu'il faut attendre pour voir ces sensations se révéler dans leur plénitude.

Elles revêtent cependant un caractère artistique mais indirectement, par la grâce des très nombreuses transpositions dont elles sont l'instrument, transpositions d'autres perceptions sensorielles et transpositions de sentiments.

Aussi sont-elles, même lorsque l'écrivain les utilise plus à cause de leur vertu dramatique qu'esthétique, l'expression particulière d'une vision individuelle, le fait d'un créateur, d'un poète et c'est à ce titre qu'elles nous intéressent.

(1) Il serait aisé de tirer de ce chapitre des conclusions dépassant les limites étroites de notre sujet en inférant dans quelle mesure de semblables recherches, nombreuses, précises et coordonnées, peuvent expliquer certains aspects de la germination psychologique du langage et comment elles éclairent les lois de distribution du vocabulaire.

CHAPITRE V

Associations et substitutions d'impressions sensorielles et de sentiments

Considérations générales. — Le mécanisme des associations et substitutions. — Associations de sensations. — Associations de sensations et de sentiments. — Combinaisons et mélanges. — Substitution de sensation à sensation, de sensation à sentiment, de sentiments à sensations.

Dans son étude à laquelle il faut sans cesse revenir, Taine écrivait :

La Fontaine *transpose*, et ce mot est de tous le plus exact, car il transporte dans un monde tout ce qu'il a vu dans un autre, dans le monde moral ce qu'il a vu dans le monde physique (1).

Cette transposition n'affecte pas que les deux mondes, moral et physique ; elle joue également dans le monde physique entre les différentes sensations, et même dans les limites d'une seule sensation. Le jeu des combinaisons ainsi produites, l'accord de toutes les lointaines modulations qui en résultent, la superposition de l'industrie à l'émotion recréent pour nous la vision personnelle de l'artiste. Au cours de cette étude, nous avons à plusieurs reprises attiré l'attention sur ces empiètements de sensations : nous en donnerons un résumé récapitulatif après avoir dit quelques mots de leur mécanisme.

En admettant, ce qui ne saurait être prouvé, que les organes des sens jouissent d'une parfaite indépendance les uns à l'égard des autres, les impressions qu'ils nous procurent ne forment pas pour chaque sens un système fermé.

L'effort pour éprouver une sensation isolée serait déjoué,

(1) TAINE, *La Fontaine et ses fables*, p. 207.

si on le tentait, par le souvenir d'autres sensations, de sentiments et d'idées qui l'ont accompagnée dans le passé et dont le cortège la complète et l'enrichit. Les frontières que nous établissons entre les choses sont des inventions humaines : elles correspondent à un besoin de notre esprit, non à la réalité. Nous les acceptons parce qu'elles sont commodes et qu'elles nous permettent de concevoir l'univers, mais l'être et le milieu forment un tout inséparable. Ils s'entre-pénètrent et se prolongent mutuellement par des transitions insensibles, ou, pour mieux dire, tout n'est que transition. C'est l'insuffisance de notre intelligence qui transforme en discontinu ce qui est réellement continu. Aussi chaque sensation fait vibrer tout l'être bien que les vibrations soient d'une durée, d'une intensité infiniment diversifiées et graduées.

Pour chaque individu, le « mot » correspond à une synthèse sensorielle composant l'accord de toutes ces vibrations qui s'étendent jusqu'à l'extrême de chacun de nos sens et dépassent les lisières de son royaume naturel. Quand l'organisme est sous le coup d'une émotion, que l'intelligence ne règne plus en maîtresse sur l'activité créatrice, il se produit une sorte de dissipation de la pensée analogue au rêve dans laquelle les sensations empiètent plus aisément les unes sur les autres. Quand il est dans cet état, l'artiste se libère des rets de la convention, son imagination forme des figures qui lui appartiennent, qu'elle introduit dans le spectacle réel et qui s'y substituent. Ces transpositions souvent s'imposent d'elles-mêmes à l'esprit. On le constate parfois chez des personnes que ne détermine aucun désir de création artistique. Il y a quelques jours, un de mes fils âgé de quatorze ans s'occupait à nettoyer ma voiture ; constatant que, malgré ses efforts, il ne parvenait pas à faire briller une partie du radiateur il s'écria découragé : « J'ai beau frotter, ce coin-là reste *fade* ! »

On a longtemps, faute d'un examen assez minutieux de la littérature antérieure, imaginé que les romantiques étaient les inventeurs des transpositions de sensations. Il est bien vrai qu'ils ont mis abondamment à profit ce moyen d'élargir leurs perspectives, mais l'homme qui ne peut rien créer, qui ne peut que recombinaison a toujours utilisé ces ressources. Rappellerai-je les exemples si poétiques que l'on trouve déjà dans la Bible :

Les étoiles du matin éclataient en chants d'allégresse (1)

Quand Victor Hugo dit :

Le sinistre océan jette son noir sanglot (2)

beaucoup de lecteurs ont l'impression que cette association d'une épithète dénotant la couleur avec un substantif exprimant le son constitue quelque chose de nouveau dans la littérature à cette époque. Mais Dante avait déjà donné la preuve d'une hardiesse analogue en écrivant :

Mi ripingeva là, dove il Sol tace (3)

Me repoussait là où le soleil se taît

et :

Io venni in loco d'ogni luce muto (4)

Je vins en ce lieu muet de toute lumière

ou en appliquant au vent le qualificatif de noir :

Genti, che l'aer nero si gastiga (5)

Ces gens que le vent noir chatie de la sorte

création que La Fontaine retrouve spontanément quand il dit :

Les noirs aquilons

Lettre à Madame la duchesse de Bouillon.

(1) Job, XXXVIII, 7. La phrase suivante offre une transposition inverse : « J'ai entendu comme lui le chant du coq déchirer en pleine ville l'aube matinale. » (A. FRANCE, *La vie en fleurs*, p. 47.)

(2) *Légende des siècles, Les Pauvres gens.*

(3) *L'Enfer*, chant I, v. 60.

(4) *Ibid.*, chant V, v. 28.

(5) *Ibid.*, chant V, v. 51.

Enfin, si l'on désire une substitution absolument identique à celle dont Victor Hugo fait usage, on la trouve dans :

Mots dorés en amour font tout

Pâtés d'Anguille, C. IV, 11.

où les deux éléments, son et couleur, se trouvent identiquement combinés.

Les poètes n'ont point le privilège de ces transpositions : la langue ordinaire en use à chaque instant. Quand nous disons « un bruit sourd », « une voix sourde » nous effectuons une transposition d'impressions sensorielles auditives. Un bruit sourd c'est un bruit que l'on entend comme si l'on était sourd, c'est-à-dire un bruit étouffé.

Quand La Fontaine dit :

.....Se demandant l'un et l'autre sourdement

Quel si grand crime a ce poirier pu faire

La Gageure des trois Commères, C. II, 7.

il faut lire « à voix basse » (non certes en parlant comme les sourds !) mais d'une façon difficile à entendre.

Dans l'expression :

Antres sourds

Adonis.

nous nous éloignons davantage du sens propre, tout en ne franchissant pas les limites de la sensation auditive, tandis que dans : « une lanterne sourde » ces limites sont dépassées et la transposition a lieu entre ce qui s'entend et ce qui se voit.

Les sensations et les sentiments s'associent, se fusionnent, s'entremêlent, se substituent les uns aux autres d'une façon très complexe et fort malaisée à débrouiller. On peut cependant essayer de tirer cette confusion au clair en répartissant les phénomènes d'après une classification méthodique que nous allons esquisser.

On conçoit d'abord qu'un même objet détermine des percep-

tions multiples, mais séparées, qui donnent lieu à des impressions également distinctes. C'est ce qui a lieu dans les exemples suivants :

a) au plus fort de l'ombre et du silence

L'Eunuque, IV, 6.

L'essaim de nonnes fit voir par son bourdonnement.

Le Psautier, C. IV, 7.

b) L'ombre et le frais

Songe d'un Habitant du Mogol.

c) Dès que l'aube empourprait les bords de l'horizon

La Captivité de Saint-Malc.

dans lesquelles nous avons, conjuguées mais nettement séparées, des impressions :

a) visuelles $\left\{ \begin{array}{l} \text{ombre} \\ \text{essaim} \end{array} \right\}$ et auditives $\left\{ \begin{array}{l} \text{silence} \\ \text{bourdonnement} \end{array} \right\}$

b) visuelles (ombre) et tactiles (frais)

c) visuelles (lumière) et visuelles (couleur)

Les impressions simultanées ne restent pas forcément distinctes et peuvent s'amalgamer en une seule qui les combine au moyen d'un terme unique comme dans :

a) Cent beaux écus bien comptés *clair* et net.

Les Quiproquo, C. V, 8.

b) Et l'autre *turbulent* et plein d'inquiétude

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

c) Il est *velouté* comme nous

Ibidem.

d) Tours de *souplesse* et mille *singeries*

Le Renard, le Singe et les Animaux, F. VI, 6.

où en (a) et (b) les termes « clair » et « turbulent » synthétisent des impressions visuelles et auditives; où en (c) et (d) les termes « velouté » et « souplesse » synthétisent des impressions visuelles et tactiles.

L'association peut être établie non seulement entre des sen-

sations du même ordre ou d'ordres différents mais entre sensations et sentiments, ainsi que dans :

Ouvrez-moi votre cœur je le veux
Mais sans fard.

Je vous prends sans verd.

On se levait trop tard, on se couchait trop tôt
Puis du blanc, puis du noir, puis encore autre chose.
Les valets enrageaient ; l'époux était à bout :

Le Mal Marié, F. VII, 2.

L'appât d'un profane langage

*Les deux Perroquets, le Roi et son Fils,
F. X, 11.*

L'impression sensorielle, le sentiment et l'idée peuvent encore être combinés en un seul mot. Dans :

Renvoyez, dit quelqu'un, les ânes qui sont lourds.

Le Lion s'en allant en guerre, F. V, 19.

le mot lourd traduit simultanément une impression sensorielle tactile (poids), visuelle (la gaucherie physique) et une impression purement intellectuelle (la lenteur d'esprit).

Dans les cas que nous venons d'envisager les sensations sont associées, c'est-à-dire simplement juxtaposées sans former un système, ou, au contraire, plusieurs d'entre elles se trouvent fondues en une impression unique, synthèse dont le mot « lourd » est un exemple excellent et dont on ne peut percevoir les éléments que par l'analyse.

D'autre part, il peut arriver aussi que les deux sensations soient entremêlées, c'est-à-dire soient liées l'une à l'autre par une mutuelle dépendance, sans arriver non plus que dans le premier cas précédent à faire un système, mais conservant, contrairement à ce qui a pu se passer dans le second, leur individualité nettement perceptible. Voici quelques exemples :

1^o mélange de sensations visuelles et gustatives :

On n'a pas le loisir de goûter la lumière

Le Quinquina.

Cette couleur fade

Ragotin.

2^o mélange de sensations visuelles et auditives :

Un déguisement et de voix et de mine

Le Florentin, VI.

La guêpe fit enquête nouvelle et pour plus de lumière
Entendit une fourmilière

Les Frelons et les Mouches à miel, F. I, 21.

La veuve en ces alarmes

N'éta la point des clameurs et des larmes

Je vous prends sans verd, 11.

Ils (les mulets) se suivaient en foule

Ainsi que des patenôtres.

Lettre à Monsieur Fouquet, 26 août 1660.

Ces deux derniers exemples sont particulièrement curieux et intéressants à étudier. Dans les premiers une impression de succession dans le temps (les clameurs) est traduite par une impression de succession dans l'espace (éta la). Inversement, dans le second, un phénomène qui se déroule dans l'espace, (la succession des mulets), est dépeint par une impression de succession dans le temps (la suite des patenôtres).

3^o mélange de sensations visuelles et tactiles :

De horions laidement l'accoutra

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

Vous souvient-il des lieux où sous un mol ombrage

Achille, V.

4^o mélange de sensations gustatives et olfactives :

Comme maître Vincent dont la plume élégante
Donnait à son encens un goût exquis et fin

Clémène.

5^o mélange de sentiment et de sensation :

Il a toujours la vue dessus cet os et le ronger des yeux (1).

La Jument du Compère Pierre, C. IV, 10.

A côté des phénomènes d'association, de combinaison et de mélange nous rencontrerons des phénomènes de substitutions qui, plus franchement encore, nous font sortir de la vie réelle pour nous faire entrer dans celle de l'imagination.

Le nombre des sens étant de cinq, sans compter les sens internes, les possibilités de substitutions sont considérables, et nous ne saurions donner des exemples de toutes, nous nous contenterons de citer celles qui sont le plus souvent représentées chez La Fontaine :

1^o Tout d'abord, nous rencontrerons des substitutions de sensations d'un même ordre, une impression visuelle remplaçant une autre impression visuelle :

Saluer à longs flots le soleil de la cour

Élégies, II.

Ce sont monceaux de rochers

Entés les uns sur les autres

Lettre à sa femme.

ou une impression gustative substituée à une impression gustative :

Du pain pour tout potage

Féronde, C. IV, 6.

Il est parfois difficile de déterminer exactement s'il y a substitution. Dans le cas suivant le mot *éclater* qui peut traduire

(1) Comparez : « Ces gens ont accueilli mon arrêt par d'aigres murmures. » A. FRANCE, *Sur la pierre blanche*, p. 123.

une impression visuelle ou auditive pourrait faire doute :

Force brillants sur sa robe éclataient

La Courtisane amoureuse, C. III, 6.

mais généralement, il n'y a pas lieu d'hésiter :

2^o Dans les substitutions de sensations d'ordres différents nous trouverons une grande variété d'exemples de sensations gustatives remplaçant des sensations visuelles :

Ces beautés... seraient mieux savourées

Épître à Monsieur de Niert,

Tous deux...

Vont confier leur peine au silence des bois.

Là, sous *d'âpres rochers*, près d'une source pure,

Lieu respecté des vents, ignorés du soleil,

Ils trouvent l'autre saint

Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire,

F. XII, 19.

3^o Des sensations tactiles remplaçant des sensations gustatives :

Ce mets lui chatouillait le palais

Le Pâté d'Anguille, C. IV.

Reprenait appétit en tâtant d'un tel mets

Le Loup et le Renard, F. XI, 6.

4^o Des sensations tactiles remplaçant des sensations auditives :

Écorcher les oreilles

Le Roi Candaule, C. IV, 8.

Les chiens frappant l'air de leurs cris

Adonis.

Il a la voix perçante et rude

Le Cochet, le Chat et le Souriceau, F. VI, 5.

Si pour fruit de nos veilles

Un bruit délicieux ne charmait nos oreilles,

Si nous ne nous sentions chatouillés de ce son

Ferions-nous un mot de chanson ?

Psyché.

Une voix de fer
Psyché.

5° Des sensations visuelles remplaçant des sensations auditives :

Un amas de paroles
Psyché, épître dédicatoire.

Il se distillait en adieux
Joconde, C. I, 1.

Soupirs trottaient
Le Psautier, C. IV, 7.

O belles évitez
Le fond des bois et leur vaste silence
La Clochette, C. V, 1.

Cette dernière et magnifique image donne une juste idée de la richesse que ce procédé peut conférer au style.

Terminons par une substitution amusante de sensations qu'on nous permettra de classer hors série :

J'ai des cavales qui conçoivent au hennissement des chevaux
Vie d'Ésope.

Il nous reste à envisager la substitution des sensations aux sentiments. C'est là le procédé pittoresque par excellence, celui qui donne la vie concrète à l'abstraction, qui, revêtant le concept d'une enveloppe formelle, le rend susceptible d'une représentation sensorielle. La poésie en use abondamment parce qu'il ajoute à la beauté morale tous les attraits de la beauté physique et qu'il constitue la communion de l'âme et de la nature en fusionnant leur essence même.

Les exemples en sont innombrables, nous n'en citerons que quelques-uns.

La poésie en général, et celle de La Fontaine en particulier, les emprunte le plus fréquemment aux impressions visuelles, pour l'excellente raison que l'activité de ce sens est constante.

Nous en avons rencontré plusieurs dans notre étude sur la couleur. Nous en reproduisons certaines ici :

Noires idées

Psyché, I.

L'hymen ternit l'amant le plus aimable

Je vous prends sans verd.

Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir

Les Animaux malades de la peste, F. VII, 1.

Ton âme un jour plus blanche que l'ivoire

Féronde, C. IV, 6.

Mais toutes les perceptions visuelles se prêtent à cette substitution. En voici une d'une sorte autre que la couleur, nous pourrions en citer un très grand nombre :

Bâtir chimère

La Coupe enchantée, C. III, 4.

Le goût (a) le toucher (b) y peuvent également donner lieu :

a) Le seul espoir restait pour tout potage

Ballade IV.

b) Ames de bronze

L'Homme qui court après la fortune, etc., F. VII, 12.

Un seul terme peut évoquer plusieurs sensations pour exprimer une idée, ainsi celles de « vue » et de « toucher » dans :

Je ne me puis dépêtrer de cet homme

Le Cocu battu et content, C. I, 3.

ou bien, des termes différents peuvent venir au secours l'un de l'autre pour exprimer toutes les nuances de l'idée, tels ceux qui dénotent successivement les impressions visuelles, tactiles et gustatives dans :

Les gens l'embarrassaient

L'attiédissaient, l'affadissaient

Le petit Chien, C. III, 13.

Dans l'exemple suivant, le poète substitue une sensation d'obscurité géographique à un sentiment d'obscurité historique :

Ce que la nuit des temps renferme dans ses voiles
L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits, F. II, 13.

Il existe un autre procédé poétique qui devêt pour ainsi dire la réalité de son apparence formelle, qui la transpose dans le monde subtil du rêve et qui fait le charme essentiel des visionnaires comme Shelley, c'est celui qui consiste à substituer une sensation à un sentiment. Bien que d'un emploi beaucoup plus rare, il n'est pas sans exemple chez La Fontaine. Voici quelques cas qui en font foi :

Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes
Le Lièvre et la Tortue, F. VI, 10.

Il faisait lors un froid plein de rigueur
L'Oraison de Saint Julien, C. II, 5.

Rehaussé de son teint la naïve blancheur
Clymène.

L'innocente beauté des jardins et du jour.

CONCLUSION

Caractère général des impressions sensorielles chez La Fontaine. — Leur simplicité, leur subordination aux ensembles. — Comment La Fontaine se rattache à son temps au point de vue des impressions sensorielles. — Comment il s'en distingue.

L'étude des impressions sensorielles chez La Fontaine nous a permis d'entrer dans le vif même de sa poésie. Elle impliquait en effet, l'analyse minutieuse de toute son « imagerie » qui embrasse les transpositions de sensations entre elles, les sensations exprimées au moyen de métaphores, les métaphores tirées des sensations, la traduction des sentiments par les sensations et inversement. En ce faisant, nous n'avons pas craint d'élargir notre champ et d'étudier aussi l'évolution de ces figures vers l'abstraction, d'établir, le cas échéant, l'échelle graduée de leurs transformations, marquant par de nombreuses séries d'exemples toutes les étapes qui séparent la naissance de la mort des images. Un tel labeur n'est monotone qu'en apparence. Il a été fécond pour nous en heureuses rencontres, nous a révélé à mainte reprise la décision rapide de touche, les notations d'une franchise cordiale et vigoureuse, les trouvailles d'expressions savoureuses qui sont l'essence du style de La Fontaine.

Un des plus pénétrants critiques de cet auteur dit quelque part :

On ferait un volume rien qu'à citer les traits par lesquels il prouve la vivacité et la finesse de ses sensations (1).

(1) G. LAFENESTRE, *La Fontaine*, p. 167.

Ce livre, nous avons tenté de l'écrire, estimant qu'il est illégitime de retrancher du domaine de l'enquête scientifique même les faits qu'on ne saurait soumettre absolument à des lois positives. Accumulation consciencieuse d'exactitudes, simple constatation de résultats, notre travail, par sa gravité trop épaisse, fait sans doute injure au bonhomme. Peut-être est-ce péché que de placer sous le microscope et sur le trébuchet ses vers alertes et colorés qui, dans leur fraîcheur harmonieuse, chantent si clairement en notre mémoire. S'il en est ainsi, nous en demandons grâce à son ombre.

Mais n'est-ce point aussi un hommage sincère, fût-il de pédant, que d'avoir usé les heures à descendre au profond de son œuvre pour mettre au clair le secret intime et spécifique de sa constitution ? Nous nous sommes efforcé d'analyser par le menu le son que le poète rend au choc de la nature et, si l'admiration et la sympathie pouvaient tenir lieu de perspicacité, le lecteur n'aurait point à se plaindre. Toutefois, si serré que soit le réseau de ses mailles, l'analyse laisse toujours échapper une multitude d'éléments précieux et, par surcroît, ce qu'il y a d'essentiel dans l'œuvre, leur heureuse fusion qui seule la fait vivre. Il convient de porter quelque remède à cette insuffisance.

Interrogeant la nature, attentif à ses réponses, doué de la sympathie à laquelle toute vie révèle son mystère, La Fontaine saisit d'un œil sûr les aspects fugitifs de l'être, il perçoit cette sorte de respiration, ce rythme poétique des choses, ce mouvement intime et éternel qui, même en des heures de repos apparent, révèle l'âme active du monde. Chez lui, vie, action et art ne font qu'un.

Aussi est-ce le mot « simplicité » qui nous viendrait d'abord sous la plume s'il fallait d'un seul terme synthétiser le caractère commun à toutes ses impressions sensorielles.

Sans doute, elles sont inégalement représentées dans son œuvre — il préférerait par exemple l'impression plastique à l'impression musicale — mais du moins, elles ont toutes un même trait distinctif « absence de complexité ». Ce manque de différenciation, l'un des caractères essentiels de la période dans laquelle il vivait, confirme jusque dans ses manifestations les plus infimes l'unité fondamentale, l'universelle et magnifique ordonnance de la conception artistique du grand siècle. Dans l'économie des ressources littéraires que fournissent les impressions sensorielles, ce siècle, il faut le reconnaître, manifeste une timidité dont on ne mesure bien la nature et l'étendue que lorsqu'on le compare à celui dans lequel nous vivons.

Timidité à demi imposée par la coutume et l'ambiance ou sacrifice à demi consenti, je ne sais, mais qui provient en tout cas d'une innocence sensorielle qui apparaît bien fruste quand on l'oppose au foisonnement d'impressions si subtiles, si complexes, si étonnamment nuancées parmi lesquelles certains de nos contemporains s'ébattent, en attendant qu'ils s'y noient.

Chez La Fontaine cette simplicité n'est point exclusivement la résultante d'influences extérieures : elle est aussi un effet de la sobriété de son goût. Elle naît à la fois d'une sorte de filtrage inconscient et d'un choix inspiré qui, lui interdisant de définir jusqu'à l'épuisement les images des choses, le conduisent tout droit à l'essentiel, ce détail d'élection qui brusquement nous met en face de la réalité. Dans la traduction de cette réalité, ce qui nous retient, ce n'est point, en effet, le nombre et l'intensité des éléments sensoriels mis en œuvre, mais l'art qui les combine, l'harmonie épurée qui les enveloppe et par laquelle ils se répondent. Aussi bien, c'est par la justesse de sa perspective, l'exactitude avec laquelle les gradations en sont rendues qu'il dépasse ses imitateurs.

Et cette gamme des valeurs qui, par la sûreté impeccable de la mise au point, construit pour l'œil la scène dans son relief vivant a, elle aussi, ses accords délicats et charmants. Ce langage simplifié a ses douceurs et ses caresses d'autant plus que la réalisation en paraît absolument spontanée.

Elle laisse à ses tableaux toute la fraîcheur juvénile et primesautière des croquis, de ces esquisses lumineuses où transparaît la nature intime de l'artiste. Mais le plus étrange c'est que ces esquisses qui ont tous les charmes propres à la création spontanée n'en ont point les communs défauts : d'emblée elles atteignent au définitif.

La limitation des formes de la nature que l'artiste leur impose ne semblera indigente qu'à des ignorants. Au connaisseur qui sait que l'effet obtenu est proportionnel au génie de l'artiste, à la valeur de sa conception esthétique, bien plutôt qu'à la multiplicité des ressources dont il dispose, elle apparaît comme la condition même d'un art supérieur. Il sait que, si ces sensations ne sont ni amplement développées ni profondément différenciées, si même beaucoup d'entre elles sont entièrement éliminées, c'est qu'elles sont subordonnées à l'unité d'un dessein qui les dépasse — unité ainsi rendue plus homogène et plus apparente.

Cette sévère discipline est un autre trait de nos grands classiques, car, dans tous les aspects de l'œuvre de La Fontaine transparaît en filigrane la marque du xvii^e siècle.

Pour le prouver, recherchons comment il a transposé dans le plan de son art les multiples conventions tacites qui le liaient à son temps. Tout d'abord son imagination s'attache de préférence aux objets qu'il a sous les yeux. Il ne cherche point davantage à dérouter les associations d'idées habituelles qu'éveillent chez nous les aspects de la nature. Ensuite sa vision intérieure ne dépasse guère les données des sens : elle est foncièrement fran-

çaise, n'ayant ni l'intensité hallucinatoire, ni l'exubérance de l'esprit germain et anglo-saxon.

Par ailleurs, jamais ses émotions ne l'aliènent de lui-même ; elles lui laissent la maîtrise de soi, le sang-froid de l'homme qui les domine sans les amoindrir : son art ne connaît point d'emportement.

Aussi est-il plus « impressif » que « suggestif ». S'il n'est point embrumé d'abstraction, il manque le plus souvent à ses vers cet extra-texte dont parlait Péguy et qui fait, par exemple, la magie suprême de la poésie anglaise.

Mais (et il n'y a pas ici la moindre contradiction, seulement une preuve de la complexité de la vie) ces sensations franchissent les limites de leur propre domaine, soit en empiétant sur leurs provinces respectives, soit surtout en se « sublimant » pour traduire la pensée et le sentiment. Pour lui comme pour ses contemporains, c'est le monde moral qui seul comptait en effet. Le monde extérieur ne leur apparaissait que comme une enveloppe contenant une essence plus vivante et leur vision est plutôt une vue intellectuelle (1) et lointaine qu'une résurrection sensitive, qu'un contact et une possession immédiate des choses mêmes. « L'histoire naturelle de La Fontaine, c'est encore de la psychologie, disait Krantz (2). »

Cet art entièrement intellectuel, ce constant souci de ne pas disperser notre attention par le récit d'impressions secondaires et fugitives, communique au langage des moralistes du xvii^e siècle quelque chose d'abstrait et de partial qui, selon notre goût moderne, ne rend pas justice aux impressions sensorielles dans la diversité de leurs nuances.

Bien qu'il s'attachât, à leur exemple, à décrire l'intérieur par l'extérieur, bien qu'il demandât aux inflexions de sa lyre mer-

(1) A. FOUILLÉE, *Psychologie du peuple français*, p. 185.

(2) *Essai sur l'esthétique de Descartes*.

veilleuse le secret de la caractérisation psychologique, La Fontaine, pourtant, conserve victorieusement son individualité. A quoi cette individualité se reconnaît-elle ?

D'abord, parce qu'il possède plus qu'aucun autre de son temps le don ancestral de la vision concrète, une sensibilité sensorielle d'une vivacité, d'une intensité inconnues dans son entourage. A ce propos, il faut noter que les plus belles de ses fables sont précisément celles où les impressions sensorielles sont les plus abondantes.

Ensuite, parce que, s'il ne cède point à la tentation de reproduire exactement les choses, il conçoit toujours son dessin dans le sens de l'accentuation du mouvement.

Ensuite encore, parce qu'il n'est pas, selon lui, dans le monde physique, un seul objet, si humble soit-il, ni dans le monde moral, un fait, si insignifiant qu'il paraisse, qui ne soient propres à devenir matière d'art et de poésie (1).

Ajoutez à cela qu'il ouvre sur tout ce qui l'entoure un regard ingénu, que son rationalisme naïf, sa fantaisie aérienne (2), servis par une verve délicate, lui confèrent un don que l'art sévère du xvii^e siècle met en pleine valeur de contraste, don qui partout le décèle : le charme et la grâce.

N'est-ce point à la faveur de cette alliance bénie de qualités, qui chez tant d'autres s'excluent, qu'il a pu s'annexer le passager pour le mener au définitif et que, prodige permis à peu d'artistes, son génie heureux rend à la nature autant de beauté qu'il lui en emprunte,

FIN

(1) On sait qu'on l'a comparé à l'Albane et à Chardin.

(2) Qui voltige de propos en autre comme les abeilles qui rencontreraient en leur chemin diverses sortes de fleurs. (*Psyché*, I.)

LISTE DES OUVRAGES CONSULTÉS OU CITÉS

- ABRY, E. AUDIC, CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française*, Didier, 1903.
- ALBALAT, *Comment il faut lire les auteurs classiques français*, Colin.
- ANGELLIER (A.-J.), *Robert Burns*, 1892.
- ARNOULD (Louis), *La Terre de France chez La Fontaine* (Bêtes et Gens), Tours, Alfred Mame, 1925, in-16.
- BAIN (Alexander), *The Senses and the Intellect*, 2^e édition, London, Longman, 1864, in-8°, xxxi-640 p.
- BALDENSBERGER (F.), *La Littérature* (création, succès, durée), E. Flammarion, 1913, in-18, 335 p.
- BALLY (Ch.), *Traité de stylistique française*, Klincksieck, Paris, 2 vol., 1921.
- BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Ferroud 1910.
- BELLAY (DU), *Œuvres poétiques*.
- BENDA (Julien), *Belphégor*, essai sur l'esthétique de la présente société française, 4^e édition, 1918, in-18, Paris, Emile Paul, 1924.
- BERTHELOT, *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, 138, 1849.
- BEZARD (J.), *De la méthode littéraire*, Paris, Vuibert, 4^e édition, 1923, in-16.
- BOIGEY (Maurice), *La Science des couleurs et l'Art du peintre*, Paris, F. Alcan, 1923, in-8°.
- BOILLOT (F.), *Analyse métrique d'une fable de La Fontaine*, French Quarterly, juin 1921.
- BOILLOT (F.), *Quelques heures de français dans une université anglaise*, Presses Universitaires, Paris, 1923.
- BONNET, *Essais psychologiques*.
- BOURGET (P.), *Essais de psychologie contemporaine*, 1883.
- BRAUNSCHWIG (M.), *Le Sentiment du beau et le sentiment poétique* (essai sur l'esthétique du vers). Thèse, Paris, F. Alcan, 1904, in-8°, 240 p.
- BRETON (Jules), *La Peinture : les lois essentielles, les moyens, le but et la divine comédie des arts entre eux*.
- BRIDGMAN (Laura), *Histoire de ma vie*.
- BRILLAT-SAVARIN (Jean-Anthelme), *Physiologie du goût*, Paris, Garnier, 1867, in-18.

- BRUNETIÈRE, *La Folie de J.-J. Rousseau*, Revue des Deux Mondes, 1890.
- BRUNETIÈRE, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 7^e série, Paris, Hachette et C^{ie}, 1903, in-12.
- BRUNETIÈRE, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898, in-16.
- BRUNOT (Ferdinand), *Histoire de la langue française, des origines à 1900*, 7 vol. grand in-8°, Paris, Colin, 1905-1926.
- BRUNOT (F.), *La Pensée et la Langue*, Paris, Masson et C^{ie}, édit., 1922, in-8°. (Méthode, principe et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français.)
- BUFFON, *Histoire naturelle*. IV : *Histoire naturelle de l'homme*, 1^{re} édition, (1749-58).
- BURTON (Robert), *Anatomy of Melancholy*, What it is, with all the Kinds, causes, symptoms by Democritus Junior (R. Burton), 5th edition corrected by the author, Oxford H. Crisp, 1638, in-fol. LXXVIII-723 p.
- CABANIS, *Inst. Mém. Sciences morales et politiques*.
- CASSIANT, *Le Laboratoire de physiologie des sensations de la Sorbonne*, Le Génie moderne, mars 1897.
- CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*.
- CHÉNIER (A.), *Œuvres complètes*, Paris, Baudouin frères, 1819, in-8°.
- CHEVREUL, *Œuvres*.
- CROCE (Benedetto), *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générales*, Paris, V. Giard et E. Brière, 1904, in-8° (Traduit, sur la 2^e édition italienne, par Henry BIGOT.)
- CONDILLAC (Etienne B. DE), *Œuvres*, t. V : *Art d'écrire*, Paris, H. Verdière, 1921, 10 vol. in-12.
- DAMAS-HINARD (Jean-Joseph-Stanislas-Albert), *La Fontaine et Buffon*, Paris, Perrotin, 1861, in-12.
- DANTE ALIGHIERI, *L'Enfer*, traduction nouvelle de M^{me} ESPINASSE-MONGENET, Nouvelle librairie nationale du Panthéon, Paris, 1912, in-8°.
- DAUZAT (Albert), *Le Sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, F. Alcan, 1914, in-8°.
- DAUZAT (Albert), *Toute la montagne : La terre. Les eaux. Le ciel. De la plante à l'homme. Les saisons et les heures. L'alpinisme: L'Esthétique de la montagne*, Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle, éditeur, 1924, in-18.
- DELACROIX (H.), *Le Langage et la Pensée*, Paris, Alcan, 1924, in-8°.
- DELILLE, *L'Imagination*.
- DICKENS (C.), *American Notes for General Circulation*, 2 vol., Chapman and Hall, London, 1842, in-8°.
- DIDEROT, *Lettre sur les sourds-muets*, 1751, in-8°, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, adressée à M^{***}, 1821, Paris, Brière.
- DORBEC (Prosper), *Les premiers contacts avec l'atelier du peintre dans la littérature moderne*, R. H. L. F., octobre-décembre 1921.
- DORBEC (Prosper), *La Sensibilité picturale chez Sainte-Beuve*, Gazette des Beaux-Arts, 1920, t. I.
- DOUMIC (R.), *Études sur la littérature française*.

- DUTREPONT, *La Fontaine naturaliste*, Z. fr. Spr. L., 1896.
- DROZ (G.), *Œuvres*.
- EPUY (M.), *Le Sentiment de la nature*, F. R. de Rudeval, 1907, in-12.
- FAGUET (E.), *La Fontaine*, Paris, Plon ; Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1913, in-16.
- FAGUET, *Les grands maîtres du XVII^e siècle*, Paris, éditions H. Lecène et H. Oudin, 1885-1886.
- FAIVRE, *La Fontaine paysagiste*, Union des Arts, Metz, avril 1852.
- FÉNELON, *Œuvres*.
- FILON (Augustin), *La Caricature en Angleterre*, Paris, Hachette, 1902, in-16.
- FLORIAN, *Fables*.
- FOUILLÉE (A.) *Psychologie du peuple français*.
- FRANCE (A.), *Pierre Nozière*, Paris, Lemerre, 1899, in-12.
- GOURMONT (R. DE), *Promenades littéraires* (2^e série : notes sur les *Fables de La Fontaine*), Paris, Société du « Mercure de France », 1904-1913, 5 vol. in-18.
- GRAMMONT (Maurice), *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, E. Champion, 1913, in-8°. (Collection linguistique publiée par la Société de linguistique de Paris, n° 5.)
- GRAY (Th.), *Poetical Works*.
- GRENIER (Abel), *Œuvres*.
- GUYAU (Jean-Marie), *L'Art au point de vue sociologique*, 8^e édition, Paris, Alcan, 1909, in-8°.
- HAASE (A.), *Syntaxe française du XVII^e siècle*, nouvelle édition traduite et remaniée par AUBERT avec autorisation de l'auteur, Paris, Delagrave, 1916, in-12.
- HÉMON (F.), *Le Roman*.
- HERBANGES (Jules d'), *De l'emploi du paysage en littérature*. HOLLINGWORTH (H. C.) et POFFENBERGER (A. T.). *The Sense of Taste*, Moffat, New-York, 1917.
- HORACE, *Œuvres poétiques*.
- HOUSSAYE (Frédéric), *Morphologie dynamique*, Paris, A. Hermann et fils, 1910, in-8°. (Collection de morphologie dynamique (I.) t. *Géologie et Paléontologie*.)
- HUGO (Victor), *La Légende des siècles*, nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec variantes... notes par P. BÉRRET, Paris, Hachette, 1920, in 8°, 2 v. (Les grands écrivains de France, 2^e série, XVIII^e et XIX^e siècles, publiée sous la direction de Gustave Lanson.)
- HUGUET (E.), *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de V. Hugo*, Paris, Hachette, 1905, in-8°.
- HUGUET (E.), *Le Sens de la forme dans les métaphores de V. Hugo*, Paris, Hachette, 1904, in-8°.
- HUGUET (E.), *Petit glossaire des classiques français*, Paris, Hachette, 1922.
- HUYSMANS (J.-K.), *A rebours*, 1884.

- IZOULET (J.), *La Cité moderne*, Paris, F. Alcan, 1894, in-8° (Bibliothèque de philosophie contemporaine.)
- KEATS (J.), *Poetical Works*.
- JALOUX (E.), *L'Esprit des livres*, 1^{re} série, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1923, in-16.
- KELLER (Helen Adams), *Histoire de ma vie*, sourde, muette, aveugle, Paris, Payot, 1915, in-8°.
- KRANTZ (Emile), *Essai sur l'esthétique de Descartes*, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVII^e siècle, Paris, Germer Baillière, 1882, in-8°.
- LA BRUYÈRE, *Les Caractères*.
- LAFENESTRE (G.), *Artistes et Amateurs*, Paris, G. Béranger, 1900.
- LAFENESTRE (Georges), *La Fontaine*, Paris, Hachette, 1895, in-12.
- LAMARTINE, *Premières Méditations* (collection des grands écrivains), Lanson, Paris, Hachette, 1915.
- LA FONTAINE (collection des grands écrivains). (Collection par Girard, Desfeuilles, H. Régner et P. Mesnard.) Nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes et augmentée de variantes, notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, de portraits, de fac-similés, etc., par Henri RÉGNIER, Paris, Hachette et C^{ie}, 1883-1892, 11 vol. in-8°.
- LANSON (G.), *L'Art de la prose*, Paris, Librairie des Annales, 2^e édition, 1909, in-18.
- LANSON (G.), *Etudes pratiques de composition française*, Paris, Hachette, 1891, in-16.
- LANSON (G.), *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*, 4 vol. in-8°; II, XVII^e siècle, édition 1921, revue et augmentée.
- LAPRADE (V. DE), *Le Sentiment de la nature avant le christianisme*, Paris, Didier, 1866, in-8°.
- LECONTE DE LISLE, *Poèmes barbares*, édition définitive, revue et considérablement augmentée, Paris, Lemerre, 1871, in-8°.
- LEBIDOIS (Georges), *La Fontaine*, œuvres choisies, Paris, Hatier, 1923.
- LE DANTEC (Félix), *La Science et la Vie*, Paris, E. Flammarion, 1912, in-12. (Bibliothèque de philosophie scientifique.)
- LOWELL (J. R.), *My Study Windows*, introduction de R. GARNETT, Londres, Scott Library, 1886.
- MABILLEAU (L.), *Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1893, in-16. (Collection des grands écrivains.)
- MAC KENZIE, *Aromatics and the Soul*.
- MAETERLINCK, *Théâtre*, 1901-1902.
- MALEBRANCHE, *Recherches*.
- MALLARMÉ, *Poésies*, 1899.
- MATISSE (C.), *Les Sens créateurs des aptitudes*, Revue des Idées, mars 1909.
- MAUCLAIR (Camille), *Psychologie de la peinture de paysage*, Anglo-French Review, III, 4.
- MAUCLAIR (Camille), *La Beauté des formes*, Paris, Librairie universelle, 1909, in-18.

- MICHAUT (Gustave), *La Fontaine* (1913-1915), 2 vol. in-16, Paris, Hachette.
- MAURRAS (C.), *Préface de la traduction de l'« Enfer » de Dante Alighieri* par M^{me} ESPINASSE MONGENET, Nouvelle librairie nationale, Paris, 1912, in-8°.
- MICHIELS (A.), *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs jusqu'à 1861*, 2 volumes, Dentu, 1863.
- MONTAIGNE, *Essais*, 2 vol. in-8°.
- MORNET (Daniel), *Le Sentiment de la nature de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Hachette, 1907, in-8°.
- MORRIS (A. R.), *The Orchestration of the Metrical Line*, R. G. Badger, Boston, U. S. A.
- MORRIS (William), *Poetical Works*.
- MUSTOXIDI (T. M.), *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, suivie d'une bibliographie générale de l'esthétique française, des origines à 1914. Préface de M. André LALANDE [1920], Paris, Ed. Champion, 1921, in-8°.
- NAYRAC (Jean-Paul), *La Fontaine, ses facultés psychiques, sa philosophie, sa mentalité, son caractère*. Paris, H. Paulin et C^{ie}, 1908, in-8°.
- NYROP (K.), *Grammaire historique de la langue française*, 4 vol. in-8°, Paris, Picard, 1899.
- NYROP (K.), *The Kiss and its History*, Londres, Sands et C^o, 1901.
- NYROP (K.), *Manuel de phonétique du français parlé*, 2^e édition traduite et remaniée par Emmanuel PHILIPOT....., Copenhague, E. Bojesen, 1902, in-8°.
- PASCAL (B.), *Œuvres complètes*.
- PATHELIN, *La Farce de Maître Pathelin*.
- PAULHAN (F.), *La Description pittoresque*, Revue Bleue, 17 juillet 1886.
- PAULHAN (F.), *Esthétique du paysage*, Paris, F. Alcan, 1913, in-8°. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.)
- PAULHAN (F.), *Psychologie de l'Invention*, Paris, F. Alcan, 1901, in-16.
- PAYOT (J.), *Apprentissage de l'art d'écrire*, 1913, Paris, A. Colin.
- PÉGUY (Ch.), *Pages choisies*.
- PILON (Edmond), *La Fontaine*, textes choisis et commentés, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1912, in-16.
- POE (Edgar Allen), *Marginalia*, traduites en français par Victor ORBAN, Paris, E. Sansot, 1914, in-18, 308 p.
- PROUST (Marcel), *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, édition de la « Nouvelle Revue française », 1924, 2 vol. in-8°.
- RABELAIS, *Gargantua. La Vie inestimable du grand Gargantua*.
- RACAN, *Œuvres*.
- RÉGNIER (Mathurin), *Œuvres poétiques*.
- REINACH (S.), *Orphéus*, histoire générale des religions, Paris, A. Picard, 1909, in-18.
- REMOND (A.) et VOIVENEL (P.) (Docteurs), *Le Génie littéraire*, Paris, F. Alcan, 1912, in-18.

- REMUSAT, *La Fontaine naturaliste*, Revue des Deux Mondes, déc. 1869.
- RENAN, *Saint Paul*, Michel Lévy, 1869.
- RENARD (Georges), *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, F. Alcan, 1900, in-8°.
- RIBOT (Th.), *De la Méthode dans les sciences* (un chapitre de), par MM. les professeurs H. BONASSE, P. DELBET, etc..., RIBOT...
- RIBOT (Th.), *Psychologie des sentiments*, Paris, F. Alcan, 1896, in-8°, (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 9^e édition, 1914.
- RIBOT (Th.), *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, F. Alcan, 1900, in-8°. Bibliothèque de philosophie, etc.), 6^e édition, 1921.
- ROCHAMBEAU, *Bibliographie des œuvres de J. de La Fontaine*, Paris, Rouquette, 1912, in-8°.
- ROCHE (C.), *La Vie de J. de La Fontaine*, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1913, in-16.
- ROLLIN, *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, etc.*, Paris, Veuve Estienne, 1740, 6 vol. in-4°.
- RONCARD (P. DE), *Œuvres complètes*, S. T. F. M.
- ROUAIX (P.), *Dictionnaire des idées suggérées par les mots contenant tous les mots de la langue française groupés d'après le sens*, Paris, A. Colin, 1898, in-18. (Bibliothèque des Dictionnaires manuels illustrés.)
- ROUSSEAU (J.-J.), *Œuvres*.
- ROUSTAN (D.), *Leçons de philosophie*, Paris, Alcan.
- RUDLER (G.), *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, 1924, Oxford, Clarendon Press, 1924.
- RUTEBEUF, *Œuvres poétiques*.
- RYNER (Jacques-Hans dit Han), *Les Paraboles cyniques*, éditions Athéna, Paris, Figuière, 1912, 1 vol. in-12.
- SABATIER (Pierre), *Esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920, in-8°.
- SAINT IGNACE, *Œuvres*.
- SAINT-MARC GIRARDIN, *La Fontaine et les fabulistes*, 1867, 2 vol. in-8°, Paris, Calmann-Lévy.
- SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, I, III, XI, Paris, 1851-62, 15 vol. in-18, Paris, Garnier. *Portraits littéraires*, I, II, Garnier, 1862, in-18, et t. III en 1864 ; *Nouveaux Lundis*, Michel Lévy, 1864 à 1872, t. I à XIII, in-18.
- SAND (G.), *Lélia*, 1833, Paris, Dupuy, 2 vol. in-8°.
- SCHERER (E.), *Etudes sur la littérature contemporaine*, VI, Paris, Calmann-Lévy, 1882.
- SENEBIER (Jean), *Essai sur l'art d'observer et de faire des expériences*, 2^e édition, considérablement changée et augmentée, Genève, J. J. Paschoud, libraire (an X, 1802).
- SÉVIGNÉ (M^{me} DE), *Lettres*, éditions des grands écrivains de la France, sous la direction de M. RÉGNIER, 1862-66, 14 vol.
- SHAKSPEARE (W.), *Hamlet*.
- SOURIAU (Paul), *La Beauté rationnelle*, Paris, F. Alcan, 1904, in-8°.
- SOURIAU (Paul), *Esthétique du mouvement*, Paris, F. Alcan, 1889, in-8°.

- SOURIAU (Paul), *La Suggestion dans l'art*, Paris, F. Alcan, 1909 (2^e édition, revue) in-8^o.
- SULLY (J.), *The Illusions of the Senses and the Mind*. (International Series n^o 34, Kegan Paul, Trubner and Co).
- TAINE, *Du Sentiment de la campagne au XVII^e siècle*. Magasin de la librairie, 15 juin 1860.
- TAINE (H.), *La Fontaine et ses fables*, Paris, Hachette, 1860, in-8^o.
- THEURIET (A.), *Sous bois*, 1878.
- TOULET (P. J.), *Béhanzigue*, contes, Paris, Edgar Malfère, 1921, in-16.
- TRESCH (L.), *La Fontaine naturaliste*, Luxembourg, 1907.
- VENDRYÈS (J.), *Le Langage*, Paris, la Renaissance du livre, 1921, in-8^o.
- VIAL (F.) et DENISE (L.), *Idées et doctrines littéraires du XVII^e siècle*, Paris, Delagrave, in-18, 1909.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Londres (Genève, 1764, in-8^o).
- WALPOLE (Horace), *Lettres*.
- ZWAARDEMAKER, *Die Physiologie des Geruchs*, Nach den Manuscript übersetzt von Dr A. JUNKER, Von Langegg-Leipzig, W. Engelmann, 1895, in-8^o.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION I-XV

But de l'ouvrage. — Rôle des impressions sensorielles. — Leur nature.
— La cénesthésie. — Les impressions sensorielles dans la littérature. — Les impressions sensorielles chez La Fontaine. — Leur subordination à l'action.

LIVRE I

La Vue

CHAPITRE I. — *Considérations générales sur les perceptions visuelles*..... 1

La Fontaine surtout un visuel. — Classification des impressions visuelles.

CHAPITRE II. — *La Couleur*..... 4

Considérations générales. — Évolution des impressions chromatiques. — Les termes dénotant la couleur. — La couleur dans le paysage. — La couleur pittoresque. — La couleur dans les personnages. — Utilisation dramatique des impressions chromatiques. — Les métaphores. — Les nuances. — Les suggestions de couleurs. — Conclusion.

CHAPITRE III. — *Le Mouvement*..... 31

Considérations générales. — Le mouvement expression de la vie physique de l'espèce et de l'individu. — Le mouvement expression de la vie intérieure. — Le mouvement et la progression dramatique. — Traduction littéraire du mouvement. — Vocabulaire. — Construction, ellipse, temps des verbes, rythme, harmonie imitative, évocation. — Substitutions de sensations. — Les métaphores. — Conclusion.

CHAPITRE IV. — *Le Paysage*..... 68

Considérations générales. — Appréciations de la critique. — Classification. — Les pays. — Les termes généraux. — Les lieux définis. — Les paysages irréels. — Les sites de France ; l'étranger. — Les jardins. — La montagne, les rochers, la plaine. — Les métaphores. — Rapport du paysage et de l'action. — Les fonds. — Le paysage et l'animal. — Le paysage et l'homme.

CHAPITRE V. — *Les Végétaux*..... 98

Termes génériques. — Termes dénotant l'espèce. — Procédés de descriptions. — Leur intérêt dramatique. — Les fleurs, les fruits. — Les métaphores.

CHAPITRE VI. — <i>Les Eaux</i>	112
Description pittoresque. — Les caractères essentiels. — Les eaux vives. — Les eaux dormantes. — Activité dramatique des eaux. — Les ruisseaux, les rivières, la mer. — Les eaux dans la mythologie. — La vision directe. — La suggestion. — Les métaphores.	
CHAPITRE VII. — <i>Le Ciel, les astres, les éléments, les heures, les saisons</i>	126
Le ciel, le soleil, la lumière, l'aube, le plein jour, le crépuscule, l'obscurité. — La lumière et la vie. — Association des sensations de lumière, de toucher, d'ouïe. — Le firmament. — La lune, les étoiles. — Les vents, la tempête. — La pluie, la neige, les nuages, l'arc-en-ciel. — Les saisons. — Les métaphores.	
CHAPITRE VIII. — <i>Les Fabriques</i>	152
L'architecture. — Les palais. — Les autres demeures. — Les parties de maisons. — Les meubles. — Les voitures. — Les bateaux, les ponts. — Les formes géométriques. — Les métaphores.	
CHAPITRE IX. — <i>Les Animaux</i>	164
Considérations générales. — Procédés de description. — Termes généraux. — Noms propres. — Surnoms. — Périphrases. — Caractérisation psychologique. — Évocation des caractères sensoriels. — Les diminutifs. — Les impressions visuelles statiques et dynamiques. — Les descriptions métaphoriques. — Les associations d'impressions sensorielles variées aux impressions visuelles. — Portrait physique et psychologique. — L'action. — Rôle de la sensation visuelle. — Le point de vue esthétique. — Les métaphores.	
CHAPITRE X. — <i>L'Homme</i>	197
Son rôle dans la littérature du xvii ^e siècle. — Évocation sensible dans la fable de La Fontaine. — Les noms propres. — Peinture extérieure, statique, dynamique. — Peinture psychologique. — Les parties du corps. — Le point de vue esthétique. — Le caractère. — Peinture de la femme. — Caractère sexuel de l'art de La Fontaine. — Le costume. — Les accessoires de toilette. — Les armes. — Les outils. — Les métaphores.	

LIVRE II

CHAPITRE I. — <i>L'Ouïe</i>	237
Considérations générales. — Absence occasionnelle de sensations auditives. — Les voix de la nature. — La voix des bêtes. — Les termes généraux. — Les termes particuliers. — La voix de l'homme. — Les métaphores. — La représentation du son. — Effets tirés des voyelles, des consonnes, de voyelles et consonnes, de la disposition des sons, des sonorités particulières, des répétitions, des onomatopées, du rythme. — Évocation des sons. — Conclusions.	

CHAPITRE II. — L'Odorat.....	271
Considérations générales. — Relation des impressions olfactives et des autres impressions sensorielles. — Leur caractère esthétique. — Le sens olfactif dans la littérature. — Son rôle dans la sensibilité de La Fontaine. — Les fleurs. — Les autres odeurs de la nature. — Les transpositions métaphoriques.	
CHAPITRE III. — Le Goût.....	285
Considérations générales. — Valeur esthétique des sensations gustatives. — Les termes dénotant les sensations gustatives. — Jugements qualitatifs. — Rôle des impressions gustatives. — Transpositions métaphoriques. — Conclusions.	
CHAPITRE IV. — Le Toucher.....	305
Considérations générales. — Valeur esthétique des sensations tactiles. — Leur rôle chez La Fontaine. — Les termes techniques. — Les différents ordres de perceptions tactiles. — L'élément sensoriel. — Les substitutions de sensations tactiles à d'autres sensations. — Les métaphores. — Conclusions.	
CHAPITRE V. — Association et substitution d'impressions sensorielles et de sentiments.....	332
Considérations générales. — Le mécanisme des associations et substitutions. — Association de sensations. — Associations de sensations et de sentiments. — Combinaisons et mélanges. — Substitution de sensations à sensations, de sensations à sentiments, de sentiments à sensations.	
CONCLUSION.....	334
Caractère général des impressions sensorielles chez La Fontaine. — Leur simplicité. — Leur subordination à l'ensemble. — Comment La Fontaine se rattache à son temps au point de vue des impressions sensorielles. Comment il s'en distingue.	
LISTE DES OUVRAGES CITÉS OU CONSULTÉS.....	351
TABLE DES MATIÈRES.....	359
INDEX.....	363
ERRATA.....	374

INDEX

Les chiffres renvoient aux pages. — Les noms propres sont imprimés en petites capitales, les noms de textes cités en italiques, les autres mots en caractères romains.

A

Abbesse malade (L'), C. IV, 2, p. 9, 11, 26, 51, 106, 169, 192, 203, 230, 328.
Achille, p. 16, 109, 133, 162, 206, 307, 338.
Adonis, 24, 25, 26, 68, 86, 103, 106, 108, 114, 117, 135, 141, 143, 154, 173, 184, 185, 205, 208, 214, 224, 246, 307, 318, 320, 322, 327, 331, 335, 340.
Aigle et la pie (L'), F. XII, 11, p. 15, 35, 45, 75, 83, 171, 250.
Aigle et le Hibou (L'), F. V, 18, p. 65, 293.
Aigle et l'escarbot (L'), F. II, 8, p. 34, 35, 40, 64, 155, 166, 168, 266.
Aigle, la laie et la chatte (L'), F. III, 6, p. 34, 57, 100, 166, 234, 317.
ALBANE, 349.
Alouette et ses petits avec le maître d'un champ (L'), F. IV, 22, p. 28, 29, 38, 48, 50, 103.
Amour et la Folie (L'), F. XII, p. 14, 135.
Ane chargé d'éponges et l'âne chargé de sel (L'), F. II, 10, p. 92, 117, 169, 171.
Ane et le chien (L'), F. VIII, 17, p. 36, 72, 77, 91.
Ane et le petit chien (L'), F. IV, 5, p. 35, 63, 189, 243.
Ane et ses maîtres (L'), F. VI, 11, p. 308.
Ane portant des reliques (L'), F. V, 14, p. 39, 167, 188.
Animal dans la lune (Un), F. VII, 18, p. 80, 110, 127, 128, 161, 268.
Animaux, 164 et seq.

Animaux malades de la peste (Les), F. VII, 1, p. 8, 120, 173, 185, 258, 260, 293, 317, 342.
Anneau d'Hans Carvel (L'), C. II, 12, p. 81, 211.
Araignée et l'hirondelle (L'), F. X, 6, p. 33, 40, 41, 59, 158, 172, 184, 191, 248, 303.
ARNOULD (L.), p. 68, 104, 112, 115, 131, 142, 143, 211.
Art de la prose (L'), V.
Astres, 126 et seq.
Astrée, 16, 93, 103, 105, 124, 149, 154, 213, 217, 246, 252, 256, 323.
Astrologue qui se laisse tomber dans un puits (L'), F. II, 13, p. 10, 138, 144, 151, 232, 343.
Avantage de la Science (L'), F. VIII, 19, 150.
Avare qui a perdu son trésor (L'), F. IV, 20, p. 35, 196.
Avertissement, p. 325.
Aveux indiscrets (Les), C. V, 5, p. 213.

B

BAIN, A., p. 305, 313.
BALDENSBERGER (F.), p. 13.
Ballades (I), p. 235; (IV), 40, 300, 342; (V), 119, 146; (VI), 106, 234, 315; (VII), 206; (VIII), 76, 139, 324; (XI), 214.
Bassa et le marchand (Le), F. VIII, 18, p. 72.
Bât (Le), C. III, 8, p. 193.
BAULELAIRE (Ch.), p. 272, 275.
Béhanzigue, XIII.
Belette entrée dans un grenier (La), F. III, 17, p. 169, 176, 292.

Introduction : p. i-xv ; vue : p. 1-236 ; ouïe, p. 237-269 ; odorat : p. 270-284 ; goût : p. 285-304 ; toucher : p. 305-331 ; associations et substitutions de sensations : p. 332-343 ; conclusion : p. 344-349.

BELLAY (Du), p. 141.
Belphégor (BENDA), p. 237, 271.
Belphégor, C. V, 7, p. 124, 151, 196, 326.
 BENDA (Julien), XII, VIII, p. 237, 271.
Berceau (Le), C. II, 3, p. 57, 134, 210, 222, 234.
Berger et la mer (Le), F. IV, 2, p. 89, 123, 176.
Berger et le roi (Le), F. X, 9, p. 157, 182, 185, 221, 296.
Berger et son troupeau (Le), F. IX, 19, p. 245.
 BERTHELOT, p. 286.
Besace (La), F. I, 7, p. 190, 192.
 BOIGEY (M.), 5, p. 112, 130.
 BOILEAU, Sat. VIII, p. 197, 286.
 BONNET, p. 299.
 BOURGET (P.), p. 66.
 BRAUNSWIG (M.) p. 201, 202.
 BRETON (J.), p. 30.
 BRIDGMAN (L.), p. 306.
 BRILLAT-SAVARIN (J.-A.), p. 285, 287, 288.
 BRUNETIÈRE (F.), p. 264, 274.
Bûcheron et Mercure (Le), F. V, 1, p. 41, 182, 200, 228, 254.
 BUFFON, 168, 305.
 BURTON (R.), p. 287.

C

CABANIS, p. 274.
Calendrier des vieillards (Le), C. II, 8, p. 121, 163, 193, 210, 224, 234.
 CALLOT, p. 160.
Captivité de Saint-Malc, p. 22, 25, 28, 29, 52, 76, 82, 83, 89, 99, 113, 127, 148, 174, 227, 278, 284, 291, 298, 301, 302, 309, 317, 328, 336.
 CARRACHE, 6.
Cas de conscience (Le), C. IV, 4, p. 108, 201, 217, 218, 232, 298, 314.
 Cénesthésie, V.
Cerf et la vigne (Le), F. V, 15, p. 104.
Cerf malade (Le), F. XII, 6, p. 159.

Cerf se voyant dans l'eau (Le), F. VI, 9, p. 91, 100, 103, 116.
 CERTAIN (Mlle), p. 251.
 CHARDIN, p. 349.
Chameau et les bâtons flottants (Le), F. IV, 10, p. 165.
Charlatan (Le), F. VI, 19, p. 120, 160, 174, 202, 225, 256.
Charretier embourbé (Le), F. VI, 18, p. 79, 82, 159, 308.
Chat et le rat (Le), F. VIII, 22, p. 33, 45, 62, 100, 132, 170, 183, 186.
Chat et le renard (Le), F. IX, 14, p. 39, 65, 185, 251, 316.
Chat et les deux moineaux (Le), F. XII, 2, p. 36, 64, 183, 189, 329.
Chat et un vieux rat (Le), F. III, 18, p. 10, 15, 36, 47, 58, 84, 97, 156, 160, 170, 171, 172, 189, 312.
Chat, la belette et le petit lapin (Le), F. VII, 16, p. 42, 60, 63, 65, 74, 95, 133, 154, 155, 171, 184, 185, 186, 270.
 CHATEAUBRIAND, p. 6.
 CHATEAUNEUF (M. DE), p. 129.
Chatte métamorphosée en femme (La), F. II, 18, p. 41, 157, 247.
Chauve-souris et les deux belettes (La), F. II, 5, p. 9, 35, 110, 176, 191.
Chauve-souris, le buisson et le canard (La), F. XII, 7, p. 9, 132, 157.
Chêne et le roseau (Le), F. I, 22, p. 32, 75, 96, 101, 122, 123, 127, 140, 141, 148, 232, 239.
 CHÉNIER (A.), 91, 275.
Cheval et l'âne (Le), F. VI, 16, p. 159, 249.
Cheval et le loup (Le), F. V, 8, p. 28, 41, 144, 145, 311.
Cheval s'étant voulu venger du cerf (Le), F. IV, 13, p. 48, 158, 170, 228, 295.
 CHEVREUL, 12.
Chien à qui on a coupé les oreilles (Le), F. X, 8, p. 170, 171, 230.
Chien qui lâche sa proie pour l'ombre (Le), F. VI, 17, p. 119, 150.

Introduction : p. 1-xv; vue : p. 1-236; ouïe : p. 237-269; odorat : p. 270-284; goût : p. 285-304; toucher : p. 305-331; associations et substitutions de sensations : p. 332-343; conclusion : p. 344-349.

- Chien qui porte à son cou le dîner de son maître (Le)*, F. VIII, 7, p. 178, 236, 291, 303.
- Chose arrivée à Château-Thierry*, p. 265.
- Chose impossible (La)*, C. IV, 14, p. 231.
- Ciel*, 126 et seq.
- Cierge (Le)*, F. IX, 12, p. 79, 96, 172.
- Cigale et la fourmi (La)*, F. I, 1, p. 140, 143, 165, 175, 242.
- Clochette (La)*, C. V, 1, p. 215, 232, 233, 341.
- Clymène*, p. 17, 24, 25, 57, 106, 129, 148, 192, 219, 266, 277, 282, 319, 331, 339, 343.
- Coche et la mouche (Le)*, F. VII, 9, p. 43, 44, 59, 61, 88, 246.
- Cochet, le chat et le souriceau (Le)*, F. VI, 5, p. 20, 74, 175, 182, 184, 186, 244, 255, 261, 314, 322, 336, 340.
- Cochon, la chèvre et le mouton (Le)*, F. VIII, 12, p. 126, 200, 265, 266.
- Cocu battu et content (Le)*, C. I, 3, p. 52, 55, 200, 208, 222, 232, 236, 310, 338, 342.
- Colombe et la fourmi (La)*, F. II, 12, p. 14, 94, 113, 200.
- Combat des rats et des belettes (Le)*, F. IV, 6, p. 54, 107, 171, 178, 186, 187, 262.
- Comment l'esprit vient aux filles*, C. IV, 1, p. 193, 229, 319.
- Compagnons d'Ulysse (Les)*, F. XII, 1, p. 78, 105, 193, 282, 292, 302.
- Comparaison d'Alexandre, de César et de M. le Prince*, p. 314, 317.
- Confidente sans le savoir*, C. V, 3, p. 138, 157, 218, 299, 301, 305, 320, 327, 328.
- Conseil tenu par les rats*, F. II, 2, p. 171, 295.
- Conte tiré d'Athénée*, p. 211.
- Contre ceux qui ont le goût difficile*, F. II, 1, p. 60, 93, 159, 256, 259.
- Coq et le renard (Le)*, F. II, 15, p. 48, 95, 98, 235, 309.
- Corbeau et le renard (Le)*, F. I, 2, p. 97, 186, 190, 192, 242, 244, 247, 283.
- Corbeau, la gazelle, la tortue et le rat (Le)*, F. XII, 15, p. 34, 43, 73, 83, 129, 157, 165, 169, 177, 178, 190, 208, 283.
- Corbeau voulant imiter l'aigle (Le)*, F. II, 16, p. 166, 172, 178, 187, 190, 246, 254.
- Cordeliers de Catalogne (Les)*, C. II, 2, p. 146, 199, 200, 212, 226, 236, 298.
- CORTI*, 271.
- Couleur*, 4 et seq.
- Coupe enchantée (La)*, 55, 56, 92, 108, 110, 136, 139, 146, 149, 156, 157, 191, 193, 199, 203, 212, 218, 221, 230, 233, 256, 264, 300, 308, 316, 317, 318, 324, 325, 342.
- Cour du lion (La)*, F. VII, 7, p. 72, 280, 283, 284, 293, 299.
- Courtisane amoureuse (La)*, C. III, 6, p. 93, 136, 204, 212, 216, 217, 222, 223, 225, 228, 229, 234, 322, 340.
- Curé et le mort (Le)*, F. VII, p. 49, 61, 159, 235, 311.
- Cuvier (Le)*, C. IV, 13, p. 54, 308, 318.
- Cygne et le cuisinier (Le)*, F. III, 12, p. 46, 94.

D

- DANTE ALIGHIERI, p. 272, 334.
- Daphné*, p. 54, 78, 120, 127, 131, 139, 212, 250, 252, 257, 302, 326.
- Daphnis et Alcimadure*, F. XII, 24, p. 34, 93, 105, 109, 161, 213, 259, 317.
- DAUZAT (Albert), p. 68, 87, 274.
- DELILLE, p. 272, 305.
- Démocrite et les Abdéritains*, F. VIII, 26, p. 113.
- Dépositaire infidèle (Le)*, F. IX, 1 p. v, 81, 134, 235.

DESCARTES, p. 348.
Deux amis (Les), C. I, 7, p. 137.
Deux amis (Les), F. VIII, 11, p. 76.
Deux aventuriers et le talisman (Les), F. X, 13, p. 44, 76, 109, 177, 200, 233.
Deux chèvres (Les), F. XII, 4, p. 9, 38, 49, 60, 76, 84, 88, 95, 173.
Deux chiens et l'âne mort (Les), F. VIII, 25, p. 55, 74, 94, 121, 124, 140, 155, 174, 227.
Deux coqs (Les), F. VII, 13, p. 34, 38, 177, 250.
Deux mulets (Les), F. I, 4, p. 34, 35, 36, 60, 188, 263.
Deux perroquets, le roi et son fils (Les), F. X, 11, p. 74, 99, 162, 184, 187, 303, 337.
Deux pigeons (Les), F. IX, 2, p. 35, 59, 62, 73, 99, 140, 142, 144, 166, 179.
Deux rats, le renard et l'œuf (Les), F. IX, 20, p. 13, 35, 41, 61, 76, 79, 80, 119, 150, 153, 155, 168, 245, 261.
Deux taureaux et une grenouille (Les), F. II, 4, p. 12, 82, 247, 254.
Devineresses (Les), F. VII, 15, p. 124, 156, 158, 220, 225.
Diable de Papefiguière (Le), C. IV, 5, p. 23, 40, 103, 104, 213, 308, 309.
Diable en enfer (Le), C. IV, 9, p. 156, 161, 206, 311, 316.
DICKENS (C.), p. 306.
DIDEROT, p. IX, 67.
Dieux voulant instruire le fils de Jupiter (Les), F. XI, 2, p. 307, 329.
Différend de Beaux-Yeux et de Belle-Bouche (Le), 23, 215, 237.
Discours à Madame de la Sablière, F. IX, p. 108, 127, 148, 163, 186, 194, 196, 284.
Discours à M. de la Rochefoucauld, F. X, 14, p. 74, 94, 111, 147, 191.
DORBEC (P.), p. 128, 131, 157, 160, 164.
DOUTREPONT, p. 242.
DROZ (G.), p. 275.

E

Eaux, 112 et seq.
Ecolier, le pédant et le maître d'un jardin (L'), F. IX, 5, p. 104, 195, 106, 108.
Ecrevisse et sa fille (L'), F. XII, 10, p. 34, 46, 196.
Education (L'), F. VIII, 24, p. 166, 303.
Élégie (II), p. 339, (IV), p. 195-323.
Élégie pour M. Fouquet, p. 125, 134, 191.
Eléments, p. 126 et seq.
Éléphant et le singe de Jupiter (L'), F. XII, 21, p. 154.
Enfant et le maître d'école (L'), F. I, 19, p. 120, 194.
Enfouisseur et son compère (L'), F. X, 4.
Epigramme contre Furetière, p. 99, 311.
Epilogue, p. 255.
Épîtres, p. 54, 109; (III), p. 106; (IX), 223, 315; (XI), 245; (XII), 298, 340; (XIII), 22, 162, 231; (XXI), 236.
EPUY (M.), p. 134.
Ermite (L'), C. II, 15, p. 58, 137, 215, 221, 222, 225, 226, 228, 268.
Esprit des livres (L'), XIII.
Eunuque (L'), p. 11, 28, 29, 56, 57, 90, 108, 109, 110, 124, 137, 145, 146, 148, 149, 162, 195, 204, 207, 208, 210, 212, 213, 218, 227, 231, 256, 296, 299, 301, 303, 309, 318, 320, 321, 325, 326, 327, 329, 330, 336.

F

FABRE (H.), p. 242.
Fabriques, p. 152 et seq.
FAGUET (E.), p. 68.
Faiseur d'oreilles et le raccommodeur de moules (Le), C. II, 1, p. 51, 105, 109, 205, 326.
Faucon (Le), C. III, 5, p. 55, 81, 159, 177, 230, 233, 311, 324, 327, 328, 330.

Faucon et le chapon (Le), F. VIII, 21, p. 170, 172, 227, 231, 248, 304.
Femme avare, galant escroc (A.), C. II, 9, p. 226, 315.
Femme noyée (La), F. III, 16, p. 54.
Femmes et le secret (Les), F. VIII, 6, p. 321, 329.
Fermier, le chien et le renard (Le), F. XI, 3, p. 42, 75, 120, 121, 131, 137, 155, 166, 167.
Féronde ou le purgatoire, C. IV, 6, p. 16, 51, 56, 221, 229, 240, 297, 301, 310, 317, 339, 342, 136.
Fiancée du roi de Garbe (La), C. II, 14, p. 88, 89, 109, 121, 132, 140, 147, 148, 160, 228, 234, 236, 257, 298, 303, 311, 320, 323.
Fille (La), F. VII, 5, p. 198, 217, 218.
Filles de Minée (Les), p. 28, 29, 126, 132, 136, 139, 140, 147, 155, 214.
Fleuve Scamandre (Le), C. V, 2, p. 199, 216, 229, 298.
Florentin (Le), p. 157, 193, 245, 253, 264, 266, 299, 303, 308, 316, 322, 327, 338.
 FLORIAN, p. 69.
Forêt et le bûcheron (La), F. XII, p. 99, 228.
Fortune et le jeune enfant (La), F. V, 11, p. 37, 146.
Fou et un sage (Un), F. XII, 22, p. 40, 250.
Fou qui vend la sagesse (Le), F. IX, 8, p. 45, 93, 312, 317.
 FOUILLEE (A.), p. 348.
 FRANCE (A.), p. 31, 85, 91, 236, 270, 276, 285, 334, 339.
François 1^{er}, p. 153.
Frelons et les mouches à miel (Les), F. I, 21, p. 18, 149, 156, 179, 249, 338.

G

Gageure des trois commères (La), C. III, 7, p. 90, 93, 106, 196, 198, 204, 222, 317, 326, 335.
Galatée, 105, 247, 301.

GALL, 286.
Gallien (à M.), p. 185.
Gascon puni (Le), C. II, 13, p. 136, 145, 318.
Geai paré des plumes du paon (Le), F. IV, 9, p. 39.
Génisse, la chèvre, et la brebis en société avec le lion (La), F. I, 6, p. 182.
Géorgiques, p. 68, 317.
Gland et la citrouille (Le), F. IX, 4, p. 107, 308.
 GOURMONT (R. DE), p. 353.
Goût, p. 285-304. »
Goutte et l'araignée (La), F. III, 8, p. 41, 48, 50, 97, 154, 156.
 GRAMMONT (M.), p. 58, 258, 263, 353.
 GRAY (Th.), p. 276.
Grenouille et le rat (La), F. IV, 11, p. 33, 44, 46, 61, 187, 234, 299.
Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf (La), F. I, 3, p. 61, 65, 189.
Grenouilles qui demandent un roi (Les), F. III, 4, p. 115, 172.
 GRIGNAN, p. 276.
 GUYAU (J.-M.), p. IX, 286, 305, 306.

H

Héron (Le), F. VII, 4, p. 14, 34, 91, 114, 115, 172, 186.
Hervart, p. 252.
Heures, p. 126 et seq.
Hirondelle et les petits oiseaux (L'), F. I, 8, p. 15, 40, 82, 140, 144, 175, 249.
 HOLLINGWORTH AND POFFENBERGER, p. 289.
 HOMÈRE, p. 132.
Homme, p. 197 et seq.
Hommes entre deux âges et ses deux maîtresses (L'), F. I, 17, p. 11, 16, 198, 201, 205.
Homme et la roulevre (L'), F. X, 1, p. 32, 44, 63, 98, 107, 143, 144, 163, 176, 178, 230, 254, 308, 325.

Homme et l'idole de bois (L'), F. IV, 8, p. 190, 292.
Homme et son image (L'), F. I, 11, p. 216.
Homme qui court après la fortune et l'homme qui l'attend dans son lit (L'), F. VII, 12, p. 73, 81, 121, 173, 198, 323, 342.
 HORACE, 276.
Horoscope (L'), F. VIII, 16, p. 40, 128.
 HUGO (V.), p. 275, 334.
 HUGUET (E.), p. 312.
Huitre et les plaideurs, (L'), F. IX, 9, p. 37, 63, 66, 92, 187, 229, 283.
 HUYSMANS, p. 273.

I

Imitation d'Anacréon, p. 204.
Ingratitude et l'injustice des hommes envers la fortune (L'), F. VII, 14, p. 88, 122, 255.
Ivrogne et sa femme (L'), F. III, 7, p. 159, 293, 296.
 IZOULET (J.), p. 4.

J

JALOUX (E.), XIII.
Jardinier et son Seigneur (Le), F. IV, 4, p. 43, 85, 104, 205, 264, 278.
Jeannot et Colin, p. 310, 313, 315.
Jeune veuve (La), F. VI, 21, p. 52, 56, 124, 216, 220, 223, 224, 255.
Je vous prends sans verd, p. 8, 11, 24, 25, 99, 104, 124, 141, 151, 157, 193, 195, 204, 216, 232, 234, 236, 250, 252, 253, 266, 325, 337, 338, 342.
Joconde, C. I, 1, p. 58, 199, 204, 207, 210, 216, 218, 224, 256, 299, 329, 341.
 JORROCKS, p. 271.
Juge arbitre, l'hospitalier et le solitaire (Le), F. XII, 25, p. 94, 147, 297, 340.
Juge de Mesle (Le), C. I, 10, p. 231, 316.

Jument du compère Pierre (La), C. IV, 10, p. 37, 58, 105, 148, 193, 206, 212, 222, 224, 228, 231, 278, 315, 339.
Jupiter et le métayer, F. VI, 4, p. 142.
Jupiter et les tonnerres, F. VIII, 20, p. 53, 76, 239.

K

KEATS, p. 91.
 KELLER (H.), p. 306.
 KRANTZ (E.), p. 348.

L

Laboureur et ses enfants (Le), F. V, 9, p. 47, 73.
 LA BRUYÈRE, p. 6, 349.
 LA FENESTRE (G.), p. xiv, 68, 85, 96, 153, 161, 201, 252, 344,
Laitière et le pot au lait (La), F. VII, 10, p. 92, 202, 222, 330,
 LAMARTINE (A. DE), p. 83, 275.
Langage (Le), Vendryès, p. 5, 181,
 LANSON (G.), p. v, xi.
Lapins (Les), F. X, 14, p. 42, 70, 73, 936, 103, 133, 173, 245, 27, 303, 30.
 LEBIDOIS, p. 6, 69, 70, 164.
 LECONTE DE LISLE, p. 18, 83.
 LE DANTEC, p. 203.
 LENOTRE, p. 85.
Lettre à M. de Bonrepaux, p. 16, 283.
Lettre à la duchesse de Bouillon, p. 147, 149, 193, 214, 233, 324.
Lettre à M^{lle} de Champmeslé, p. 235.
Lettre à Mgr Le Prince de Conti, p. 109, 195, 253, 255, 282.
Lettre à M^{me} de la Fayette, p. 56,
Lettre à sa femme, p. 24, 26, 28, 86, 108, 117, 120, 145, 158, 195, 206, 207, 220, 221, 226, 282, 314, 339.
Lettre à M^{me} de Fontanges, p. 131, 216.
Lettre à Fouquet, p. 149, 190, 338.
Lettre à M. O. C. A. D. M., p. 206, 328.

Lettre à M. de Maucroix, p. 82, 122, 213, 261, 326.
Lettre aux Muses, p. 53.
Lettre à Saint-Evremond, p. 109, 125.
Lettre à M. de Turenne, p. 108.
Lettre à Simon de Troyes, p. 293, 328.
Lettre à Mgr le duc de Vendôme, p. 24, 281, 287.
Lettre à M. de Villars, p. 89.
Lice et sa compagne (La), F. II, 7, p. 174.
Lièvre et la perdrix (Le), F. V, 17, p. 42, 74, 154, 195, 284.
Lièvre et la tortue (Le), F. VI, 10, p. 36, 49, 51, 55, 56, 61, 89, 95, 106, 139, 343.
Lièvre et les grenouilles (Le), F. II, 14, p. 37, 45, 56, 115, 173, 267, 295.
Ligue des rats (La), F. XII, 27, p. 37, 64, 166, 168, 174.
Lion (Le), F. XI, 1, p. 75, 252.
Lion abattu par l'homme (Le), F. III, 10, p. 178.
Lion amoureux (Le), F. IV, 1, p. 73, 163, 185, 236.
Lion devenu vieux (Le), F. III, 14, p. 247.
Lion et l'âne chassant (Le), F. II, 19, p. 42, 107, 167, 187, 247, 250, 261, 266.
Lion et le chasseur (Le), F. VI, 2.
Lion et le moucheron (Le), F. II, 9, p. 37, 47, 48, 55, 96, 180, 181, 189, 259, 262, 263, 267.
Lion et le rat (Le), F. II, 11, p. 45, 96, 170, 178.
Lion, le loup et le renard (Le), F. VIII, 3, p. 44, 47, 185, 189.
Lion, le singe et les deux ânes (Le), F. XI, 5, p. 73, 243, 251, 283, 330.
Lion malade et le renard (Le), F. VI, 14, p. 84, 95.
Lion s'en allant en guerre (Le), F. V, 19, p. 183, 337.
Lionne et l'ourse (La), F. X, 12, p. 137, 172, 174, 247, 250.
Littérature (La), BALDENSPERGER, p. 13.

LONGFELLOW, p. 138.
 Louis XIV, p. 6.
Loup devenu berger (Le), F. III, 3, p. 91, 220, 225, 260.
Loup et l'agneau (Le), F. I, 10, p. 14, 95, 102, 114.
Loup et la cigogne (Le), F. III, 9, p. 53, 182, 324.
Loup et le chasseur (Le), F. VIII, 27, p. 42 48, 82, 95, 97, 280, 295.
Loup et le chien (Le), F. I, 5, p. 73, 168, 174, 178, 200, 227, 292, 314.
Loup et le chien maigre (Le), F. IX, 10, p. 75, 94, 175.
Loup et le renard (Le), F. XI, 6, p. 41, 113, 138, 167, 173, 291, 322, 340.
Loup et le renard (Le), F. XII, 9, p. 48, 138, 155, 183, 293.
Loup et les bergers (Le), F. X, 5, p. 79, 182.
Loup, la chèvre et le chevreau (Le), F. IV, 15, p. 94, 174.
Loup, la mère et l'enfant (Le), F. IV, 16, p. 93, 167, 170, 180, 236, 266, 295.
Loups et les brebis (Les), F. III, 13, p. 33, 48, 128, 169, 175.
Loup plaidant contre le renard par devant le singe (Le), F. II, 3, p. 92.
Lunettes (Les), C. IV, 12, p. 11, 54, 98, 193, 200, 210, 229, 295, 310, 313, 315.
Lys rouge (Le), p. 31.

M

Magnifique (Le), C. IV, 15, p. 110, 222, 251, 316, 329.
 MALEBRANCHE, VII.
 MALLARMÉ, p. 269.
Mal marié (Le), F. VII, 2, p. 55, 337.
Mandragore (La), C. III, 2, p. 104, 192, 196, 201, 206, 210, 220, 229, 230, 233, 313, 314, 328.
Maquignon (Le), C. IV, 15, p. 170.

Introduction : p. 1-xv ; vue : p. 1-236 ; ouïe : p. 237-269 ; odorat : p. 270-284 ; goût : p. 285-304 ; toucher : p. 305-331 ; associations et substitutions de sensations : p. 332-343 ; conclusion : p. 344-349.

- Marchand, le gentilhomme, le pâtre et le fils de roi (Le)*, F. X, 15, p. 72, 75, 76, 80, 81.
Mari confesseur (Le), C. I, 4, p. 36, 256.
Mari, la femme et le voleur (Le), F. IX, 15, p. 298.
 MATISSE (Georges), p. XII, 5, 286, 288.
Matrone d'Ephèse (La), C. V, 6, p. 57, 204, 256, 317, 327, 329.
 MAUCROIX, p. 87.
 MAURRAS (C.), p. 272.
Mazet de Lamporechio, C. II, 16, p. 24, 51, 162, 192, 220, 231, 318, 319, 323.
 MÉDICIS (Marie DE), p. 275, 275.
Méthode scientifique de l'histoire littéraire (La), VI.
Meunier, son fils et l'âne (Le), F. III, 1, p. 35, 39, 40, 97, 110, 202, 249.
 MICHAUT, p. 69, 91, 123.
Milan et le rossignol (Le), F. IX, 18, p. 237, 241, 255.
Milan, le roi et le chasseur (Le), F. XII, 12, p. 40, 42, 80, 195, 243, 254, 328.
Mongenot (M^{me} Espinasse), p. 272.
Montagne qui accouche (La), F. V, 10, p. 266.
 MONTAIGNE, p. 274, 287.
Montespan (à M^{me} de), p. 162.
 MORNET (D.), p. 30, 276.
Mort et le bûcheron (La), F. I, 16, p. 10, 63, 156, 161, 203.
Mort et le mourant (La), F. VIII, 1, p. 55, 56, 97, 135, 155, 285, 300.
Mouche et la fourmi (La), F. IV, 3, p. 22, 40, 109, 158, 188, 223, 232, 325.
 Mouvement, p. 31 et seq.
Muletier (Le), C. II, 4, p. 135, 222, 279, 308.
 MUSTOXIDI, p. 286.
- N
- NATIER, p. 211.
 NAYRAC (J. P.), X, p. 2, 17, 30, 186, 199, 208, 209, 287, 319.
- Nicaise*, C. III, 7, p. 135, 220, 229, 324, 328.
 NYROP (K.), p. 263, 320.
- O
- Obsèques de la lionne (Les)*, F. VIII, 14, p. 20, 36, 74, 78, 94, 179, 243, 247, 261, 262.
Ode à Clymène (IV), p. 331.
Ode pour Madame, p. 23, 110, 124.
Ode au roi, p. 232.
 ODORAT, p. 271-284.
Œil du maître (L'), F. IV, 21, p. 35, 38, 84, 176, 294.
Oies de frère Philippe (Les), C. III, 1, p. 146, 192, 194, 232, 233, 318, 320.
Oiseau blessé d'une flèche (L'), F. II, 6, p. 167, 227.
Oiseleur, l'autour et l'alouette (L'), F. VI, 15, p. 40, 62, 80, 82.
 OLIVIER, p. 236.
On ne s'avise jamais de tout, C. II, p. 10, 192, 199, 232.
Oracle et l'impie (L'), F. IV, 19, p. 90, 110, 150, 281.
Oraison de Saint Julien (L'), C. II, 5, p. 53, 134, 152, 160, 221, 225, 279, 282, 298, 299, 311, 315, 322, 324, 327, 343.
Oreilles du lièvre (Les), F. V, 4, p. 176.
 ORLÉANS (Gaston D'), p. 153.
 Ouïe, p. 237-269.
Ours et l'amateur des jardins (L'), F. VIII, 10, p. 49, 72, 77, 82, 84, 87, 183, 185, 293, 318.
Ours et les deux compagnons (L'), F. V, 20, p. 60, 75, 179, 203, 280, 322.
- P
- Panthère noire (La)*, 18.
Paon se plaignant à Junon (Le), F. II, 16, p. 19, 36, 165, 241, 244.
Paraphrase du psaume XVII, p. 16, 136, 137, 139, 162, 205.
 PASCAL (B.), p. 219.

- Pâté d'anguille*, C. IV, 11, p. 26, 52, 162, 213, 256, 292, 296, 299, 309, 312, 335, 340.
- PATHELIN, p. 169.
- Pâtre et le lion (Le)*, F. VI, 1, p. 33, 235.
- PAYOT (J.), p. 275.
- Paysage, p. 68 et seq.
- Paysan du Danube (Le)*, F. XI, 7, p. 9, 80, 82, 119, 161, 201, 224, 231, 326.
- Paysan qui avait offensé son Seigneur (Le)*, C. I, 11, p. 203, 206, 228, 252, 309, 310, 322.
- Peau d'âne*, p. 197.
- PÉGUY (Ch.), p. 348.
- Perdrix et les coqs (La)*, F. X, 7, p. 59, 83, 165, 309.
- Petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries (Le)*, C. III, 13, p. 45, 57, 120, 174, 200, 208, 225, 229, 231, 235, 299, 310, 319, 342.
- Petit poisson et le pêcheur (Le)*, F. V, 3, p. 175.
- Phébus et Borée*, F. VI, 3, p. 11, 19, 20, 47, 127, 141, 143, 144, 225, 240, 259, 266, 267, 303.
- Phémios, p. 288.
- Phlémon et Baucis*, p. 15, 24, 134, 140, 142, 159, 196.
- Philomèle et Progné*, F. III, 15, 102.
- Philosophe scythe (Le)*, F. XII, 20, p. 77, 78, 85, 98, 107.
- PILON (E.), p. 68.
- PIRANESI, p. 190.
- Poë (E. A.), p. 207.
- Poèmes barbares*, p. 18.
- Poissons et le berger qui joue de la flûte (Les)*, F. X, 10, p. 14, 113, 117, 122, 246, 265, 299.
- Poissons et le cormoran (Les)*, F. X, 3, p. 14, 115, 171, 328.
- POLONIUS, p. 142.
- Pot de verre et le pot de fer (Le)*, F. V, 2, p. 52, 59, 263.
- POUCHET (J.), p. 7.
- Pouvoir des fables (Le)*, F. VIII, 4, p. 80.
- Préface du second livre de contes*, p. 25, 207, 302.
- Préfaces des fables*, 235, 252, 299, 303.
- PROUST (Marcel), XIII, p. 274.
- Psautier (Le)*, C. IV, 7, p. 51, 57, 194, 225, 257, 297, 302, 329, 336, 341.
- Psyché* p. XIII, XIV, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 54, 55, 56, 59, 78, 83, 86, 88, 89, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 160, 161, 165, 177, 178, 179, 180, 194, 195, 198, 202, 204, 205, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 221, 223, 224, 230, 245, 247, 253, 254, 261, 265, 277, 278, 280, 281, 282, 291, 292, 297, 301, 302, 309, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 340, 341, 342, 349.

Q

- Querelle des chiens et des chats et celle des chats et des souris (La)*, F. XII, 8, p. 47, 181, 228, 230.
- Quinquina (Le)*, p. XIII, 26, 105, 122, 130, 162, 196, 205, 228, 245, 278, 291, 293, 297, 322, 327, 338.
- Quiproquo (Le)*, C. V, 8, p. 110, 221, 327, 336.

R

- RABELAIS (F.), p. 316.
- RACAN, p. 69.
- Ragotin*, p. 22, 25, 26, 28, 29, 39, 41, 42, 46, 51, 56, 57, 110, 122, 123, 128, 130, 133, 156, 158, 161, 162, 163, 181, 205, 206, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 225, 227, 231, 232, 235, 252, 256, 264, 279, 280, 284, 292, 296, 301, 302, 308, 310, 311, 318, 330, 331, 338.

Introduction : p. 1-xv ; vue : p. 1-236 ; ouïe : p. 237-269 ; odorat : p. 270-284 ; goût : p. 285-304 ; toucher : p. 305-331 ; associations et substitutions de sensations : p. 332-343 ; conclusion : p. 344-349.

Rat de ville et le rat des champs (Le), F. I, 9, p. 44, 65, 293, 296.
Rat et l'éléphant (Le), F. VIII, 15, p. 59, 202.
Rat et l'huître (Le), F. VIII, 9, p. 74, 83, 88, 95, 127, 160, 284.
Rat qui s'est retiré du monde (Le), F. VII, 3, p. 42, 177.
 RÉGNIER (H.), p. 152, 226, 227, 248, 282.
Remède (Le), C. V, 4, p. 119, 132, 151, 205, 217, 229, 231, 321.
Remerciements à l'Académie, p. 324.
Rémois (Les), C. III, 3, p. 22, 56, 126, 153, 156, 214, 222, 226, 231, 291, 302, 319, 325.
 REMOND (A.), et VOIVENEL (P.), p. 273, 276.
 RÉMUSAT, p. 242.
 RENAN, X.
 RENARD (G.), VI.
Renard anglais (Le), F. XII, 23, p. 235, 248.
Renard ayant la queue coupée (Le), F. V, 5, p. 181, 281.
Renard et la cigogne (Le), F. I, 18, p. 36, 97, 159, 167, 168, 173, 188, 292, 293.
Renard et le bouc (Le), F. III, 5, p. 38, 48, 97, 188.
Renard et les poulets d'Inde (Le), F. XII, 15, p. 41, 137, 138, 166, 188.
Renard et les raisins (Le), F. III, 11, p. 17, 106, 296.
Renard, le loup et le cheval (Le), F. XII, 17, p. 33, 48, 90, 96.
Renard, le singe et les animaux (Le), F. VI, 6, p. 172, 315, 336.
Renard, les mouches et le hérisson (Le), F. XII, 13, p. 12, 185, 292.
Revue des Deux Mondes, p. 274.
Revue d'histoire littéraire de la France, p. 30, 128, 131, 164.
 Richard Minutolo, C. I, 2, p. 90, 199, 300.
Rien de trop, F. IX, 11, p. 9, 103, 109, 263.
Rieur et les poissons (Le), F. VIII, 8, 81, 123.
Rieurs de beau Richard, p. 27, 54, 173, 249, 292.

Roi Candaule et le maître en droit (Le), C. IV, 8, p. 93, 146, 193, 205, 209, 210, 220, 232, 234, 251, 279, 340.
 ROLLIN, p. 238.
Rondeau redoublé, p. 283.
 RONSARD (P. DE), p. 275.
 ROUSSEAU (J.-J.), p. 241, 272, 274.
 ROUSTAN (D.), p. 238.
 RUBENS, p. 211.
 RUDLER (G.), VI.

S

Sablrière (M^{me} de la), p. 129, 252.
 SAINT IGNACE, VII.
 Saint Paul, X.
 Saisons, p. 126 et seq.
 SAND (G.), 275.
Saïre sur le Florentin, p. 300.
Satyre et le passant (Le), F. V, 7, 93, 142, 159, 203.
Savetier et le financier (Le), F. VIII, 2, p. 41, 203, 234, 253, 266.
Science des couleurs (La), p. 5, 112, 130.
 SÈNEBIER (J.), p. 238, 306.
Sens créateurs des aptitudes (Les), p. 288.
Serpent et la lime (Le), F. V, 16, p. 298, 330.
Servante justifiée (La), C. II, 6, p. 51, 233, 298, 319, 321.
 SÉVIGNÉ (M^{me} DE), p. 45, 276, 349.
 SHELLEY, p. 343.
Simonide préservé par les dieux, F. I, 14, p. 235, 239, 326, 330.
Singe (Le), F. XII, 19, p. 194, 261.
Singe et le chat (Le), F. IX, 17, p. 46, 60, 179, 180, 189, 304, 309.
Singe et le Dauphin (Le), F. IV, 7, p. 77, 250.
Singe et le léopard (Le), F. IX, 3, p. 21, 66, 177, 188.
Soleil et les grenouilles (Le), F. VI, 12, p. 165, 171.
Soleil et les grenouilles (Le), F. XII, 26, p. 130, 248, 254, 280, 296.
Songe de Vaux, p. 23, 28, 29, 53, 86, 113, 117, 120, 125, 131, 133,

140, 146, 152, 154, 162, 215,
216, 245, 251, 278, 280, 308,
314.

Songe d'un habitant du Mogol (Le),
F. XI, 4, p. 13, 68, 78, 83, 116,
136, 138, 148, 233, 257, 336.

Souhaits (Les), F. VII, 6, p. 81.

SOURIAU (P.), IX, XV, p. 5, 7,
39, 237, 270, 273, 274.

Souris et le chat-huant (Les), F. XI,
9, p. 33, 100, 176.

Souris métamorphosée en fille (La),
F. IX, 7, p. 55, 62.

SPENCER (H.), VI.

*Statuaire et la statue de Jupiter
(Le)*, F. IX, 6, p. 329.

Suggestion dans l'art (La), p. 39.

T

Tableau (Le), C. IV, 16, p. 107,
127, 194, 206, 211, 216, 225,
227, 277, 301, 311, 330.

TAINE (H.), p. 45, 90, 240, 277, 332.

*Techniques de la critique et de
l'histoire littéraire (Les)*, VI.

Testament expliqué par Esope, F. II,
20, p. 37, 158, 159, 295.

Tête et la queue du serpent (La),
F. VII, 17, p. 120.

Thésauriseur et du singe (Du), F. XII
3, p. 76, 79, 119, 121, 157.

THEURIET (A.), p. 274, 275.

Tircis et Amarante, F. VIII, 13,
p. 102, 198.

TITIEN, 211.

Torrent et la rivière (Le), F. VIII,
23, p. 14, 78, 116, 119, 120,
240, 245, 254, 255, 260.

Tortue et les deux canards (La),
F. X, 2, p. 41, 73, 177, 183.

Toucher, p. 305-331.

Traduction de Sénèque, p. 135,
177, 224, 261.

T

TOULET (P. J.), XIII.

Traduction de Sénèque, p. 40.

Trésor et les deux hommes (Le),
F. IX, 16, p. 156, 158, 228.

*Tribut envoyé par les animaux
à Alexandre*, F. IV, 12, p. 13,
82, 256.

Troqueurs (Les), C. IV, 3, p. 90,
99, 101, 111, 234, 236, 282,
300, 318, 331,

V

VATEL, p. 286.

Vautours et les pigeons (Les),
F. VII, 8, p. 19, 20, 33, 78, 165,
173, 176, 185, 268.

Végétaux, p. 98 et seq.

VENDRYÈS, p. 5, 181.

Vers à la manière de Neuf-Germain,
p. 253.

Versailles, p. 69.

Vie d'Esope, p. 25, 55, 122, 176, 230,
232, 291, 310, 328, 341.

Vieillard et l'âne (Le), F. VI, 8,
p. 13, 47, 84, 97, 316.

*Vieillard et les trois jeunes hommes
(Le)*, F. XI, 8, p. 10, 16, 34, 80,
98, 126, 136, 301.

Vieillard et ses enfants (Le), F. IV,
18, p. 77.

Vieille et les deux servantes (La),
F. V, 6, p. 130, 170, 183, 202,
222, 229, 302.

Vieux chat et la jeune souris (Le),
F. XII, 5, p. 56, 179, 296.

Villageois et le serpent (Le), F. VI,
13, p. 35, 38, 49, 187.

Virelai sur les Hollandais, p. 83,
119, 142, 150, 222, 302.

Voleurs et l'âne (Les), F. I, 13,
p. 51, 64.

VOLTAIRE, p. 290.

W

WALPOLE (H.), p. 276.

Z

ZOLA, p. 275.

ZWAARDEMAKER, p. 279.

ERRATA

Page 70 : au lieu de « *l'Astrologie* », lire « l'Astrologue ».

Page 135 : au lieu de « *pas Sénèque* », lire « par Sénèque ».

Page 136 : au lieu de « Féronde C. I, 1 », lire « Féronde C. IV, 6 ».

Pages 152, 226, 227 : au lieu de « Reynier », lire « Régnier ».

Imp. des *Presses Universitaires de France*, Paris. — 1925. — 0.433

[illegible]

MAR 6 1996

MAR 27 1996

MAR 22 1996

APR 03 2000

MAR 22 2000

PQ 1812 .B6
Boillot, Felix Francois.
Les impressions sensorielles c

010101 000



0 1163 0244115 3
TRENT UNIVERSITY

PQ1812 .B6

Boillot, Félix François

Les impressions sensorielles
chez La Fontaine.

DATE

ISSUED TO

28339

JAN 1

MAR 25 1988
CRACKEN, JANICE
29/88

28339

PQ

1812

B6

Boillot, Félix François

Les impressions sensorielles
chez La Fontaine

Trent

University

